

النزعة الإنسانية

فى
الرواية العربية وبنات جنسها



الدكتور

بهاء الدين محمد مزيد

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

النزعة الإنسانية

في الرواية العربية وبنات جنسها

الدكتور

بهاء الدين محمد مزيد

العلم والايمان للنشر والتوزيع

| المبيانات | | |
|-------------------------|---------------------|--|
| عنوان الكتاب - Title | | النزعة الإستراتيجية في الرواية العربية وبنات جنسها |
| المؤلف - Author | | الدكتور / بهاء الدين محمد مزيد. |
| الطبعة - Edition | | الأولى . |
| الناشر - Publisher | | العلم والإيمان للنشر والتوزيع . |
| عنوان الناشر Address | | كفر الشيخ - سوق - شارع الشركات ميدان المحطة. تليفون : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١ |
| بيانات الوصف المادي | عدد الصفحات Pag. | مقياس النسخة Size |
| التجليد | ٢٥٢ | ٢٤,٥ x ١٧,٥ |
| المطبعة - Printer | | الجلال . |
| عنوان المطبعة - Address | | العامة إسكندرية. |
| اللغة الأصل | | اللغة العربية . |
| رقم الإيداع | | ٢٠٠٧ / ٢٠٦٣٣ |
| الرقم الدولي I.S.B.N. | | 977- 308 -132 -X |
| تاريخ النشر - Date | | 2008 - 2007 |

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة

تحذير:

يحذر النشر أو النسخ أو التصوير أو الاقتباس بأي شكل
من الأشكال إلا بإذن وموافقة خطية من الناشر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ قَالُوا سُبْحَنَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ

الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾ ^(١)

صدق الله العظيم

(١) سورة البقرة : الآية ٣٢ .

الفهرس

| مرقء الصفحة | الموضوع |
|-------------|---|
| ٩ | مقدمة: النزعة الإنسانية فى الرواية العربية |
| ١١ | مفتتح..... |
| ١٢ | هذا الكتاب |
| ١٥ | الرواية - المصطلح و النشأة..... |
| ١٨ | عن الرواية العربية |
| ٢٠ | تطورها - تبسيط مُخل |
| ٢٠ | مرحلة التأسيس و الريادة..... |
| ٢٣ | مرحلة التجديد |
| ٢٧ | مرحلة التجريب |
| ٣٤ | شهرزاد |
| ٤٢ | هموم الرواية العربية و خصائصها..... |
| ٤٥ | إشكالاتها و مشكلاتها..... |
| ٥٢ | النزعة الإنسانية |
| ٥٦ | على سبيل التمثيل لا الحصر |
| ٥٩ | النزعة الإنسانية فى الرواية العربية..... |
| ٧٥ | إنسانية التأريخ : عن الفاتحة النصية للخطط المقرينية |
| ٧٧ | همزة التأريخ |

تابع .. الفهرس

| الموضوع | مرقـم الصفحة |
|--|--------------|
| فاحة الخطط المقرزية | ٧٩ |
| التحليل | ٨٠ |
| تطبيقات : التمر و اللغة و سلطة المعرفة في كلية و دمنة: | ٩٥ |
| مثل الغراب الذي أراد أن بدرج كالحجلة | ٩٧ |
| النص | ٩٧ |
| التحليل | ٩٨ |
| أصداء السيرة ... أصداء النص : عن أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ | ١٠٩ |
| مقاربة | ١١١ |
| مدارات الأصداء | ١١٢ |
| الثورة و الحب و الموت | ١١٢ |
| إلى مدار التصوف | ١١٦ |
| 'ست الحسن' | ١١٩ |
| و أشياء أخرى | ١٢١ |
| الإنسان و اللغة و الإبداع | ١٢٤ |
| أصداء الأصداء | ١٢٨ |

تابع .. الفهرس

| الموضوع | رقم الصفحة |
|--|------------|
| عذابات شهرزاد فى القلق السرى لفوزية رشيد | ١٣٣ |
| عنبات | ١٣٥ |
| الحكاية | ١٣٧ |
| الحكى | ١٤٨ |
| طبقات النص | ١٥٠ |
| الواقعى | ١٥٠ |
| المجانبى | ١٥١ |
| الكنائى | ١٥٤ |
| زاد 'شهرزاد' | ١٥٨ |
| فى رحلتها السحرية | ١٦٥ |
| رواية إنسانية | ١٦٨ |
| رواية الرواية التاريخية؛ | |
| الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل نموذجاً | ١٧٣ |
| رواية الرواية التاريخية | ١٧٥ |
| الكائن الظل ... مداخل | ١٨٠ |
| رواية روايات | ١٨٤ |

تابع .. الفهرس

| الموضوع | مرقم الصفحة |
|---|-------------|
| استحضار التاريخ | ١٨٩ |
| تعقيب | ١٩٢ |
| خندق العتمة و الذاكرة الموبوءة، هوامش على كتابات سرديّة نسائيّة خليجية | ١٩٥ |
| إنسانيّة المحاكاة الساخرة، في مقاطع سرديّة لهدى النعيمي و محمد مستجاب ... | ٢١١ |
| المحاكاة الساخرة | ٢١٢ |
| دامس والعزباء لهدى النعيمي | ٢١٥ |
| مستجاب الفاضل لحمد مستجاب | ٢٢٢ |
| تعقيب | ٢٢٩ |
| خاتمة | ٢٣١ |

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

مقدمة

النزعة الإنسانية في الرواية العربية

مفتتح ..

لعله لا يبدو من قبيل التهافت أو الإقحام أن نسوق واحدة من آيات القرآن الكريم التى يكثر اقتباسها والاستشهاد بها فى سياقات متباينة ولغايات شتى:

﴿ يَتَأْتِيهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاهُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاهُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاهُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴾^(١)

هل نحن بحاجة إلى كثير من التحليل لنقف على بلاغة الجمع الذى لا مفرد له فى "الناس" ومناهضة الآية الكريمة، وقد ردت البشر جميعا إلى أصل واحد، كل أشكال التمييز على أسس نوعية أو جنسية - "ذكرو وأنثى" - أو قومية أو عرقية - "شعوبا" - أو طبقية اجتماعية - "قبائل"؟ وهل يمكن أن نخطئ بلاغة التعبير عن غاية الاختلاف والتنوع بـ "لتعارفوا" التى تشتمل على معنى التفاعل والتبادل ونفى الأحادية؟ ولماذا يكره بعض الناس الاختلاف طالما كان السبيل الوحيد إلى المعرفة؟ ولماذا يعتقد بعض البشر أنهم أفضل من غيرهم لأنهم من غير جنسهم أو من غير لونهم أو من غير قبيلتهم أو من غير جيلهم أو من غير ثقافتهم مادامت "الكرامة" أو المنزلة تقاس بالتقوى التى تشتمل على كل معانى القيم والأخلاق والآداب العامة والأعمال الصالحة وما إليها؟ كيف يبقى البشر بعد كل ما توصلوا إليه من اكتشافات واختراعات وبعد كل ما تيسر لهم من المعرفة والعلم غير قادرين

(١) سورة الحجرات : الآية ١٣

فى أغلب الأحوال على إدراك أن من يكره هو أول ضحايا الكراهية وأن سعادة البشرية فى التسامح والحب والسلام والعدل وتقبل الآخر والحرية ومقاومة كل ما يكرس الجهل والفهر والتمييز؟

هذا الكتاب

هذا كتاب عن النزعة الإنسانية فى الرواية العربية . من الواضح أن الموضوع يشتمل على ثلاثة مفاهيم تشكل محتوياته وهى "النزعة الإنسانية" و "الرواية" و "الرواية العربية" ومنها جميعا يتشكل مفهوم مركب هو عنوان هذا الكتاب . تأسيساً على ذلك، يبدأ الكتاب بمقاربة لنشأة الرواية فى الغرب وما يستلزمه هذا من توضيح لبعض المصطلحات ذات الصلة وكذا ملاحظات حول الغايات الكبرى للرواية العربية كما حددها بعض روادها. يتبع ذلك جزء عن نشأة الرواية العربية ومراحل تطورها من الريادة إلى التجريب مروراً بالرسوخ والتجديد ويتضمن هذا الجزء أسماء روائيين وعناوين روايات لا نعتقد أنها كل الروايات العربية ولا كل الروائيين العرب . لا مفر من الانحياز هنا لأن المراجع الكبير التى أرخت للرواية العربية تبقى فى مجملها منحازة لأسباب مختلفة. لكن الحديث عن التجديد فى الرواية العربية يبدو أقل انحيازاً لأن الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة أصبحت أقل اهتماماً بالأسماء "الكبيرة" وأكثر اهتماماً بتقديم صورة موضوعية – قدر المستطاع – عن الرواية فى شتى أركان الوطن العربى الكبير. ولقد حظيت

الرواية النسائية (وليس من أهداف الكتاب مساءلة هذا المصطلح) باهتمام متزايد مما يسر تخصيص جزء مستقل من مقدمة الكتاب لشهرزاد، مع ضرورة التنبيه على أن عنوان هذا الجزء مجرد لافتة لا تنفى ولا تريد أن تنفى خروج الرواية الملهمة من مخدع الملك الدموى البائس وتفردتها باهتمامات ومنجزات تتجاوز مجرد الرغبة فى مخالفته أو إرضائه أو إلهائه عن قتلها.

وطالما أننا نتناول الرواية العربية يتحتم علينا أن نتوقف عند بعض خصائصها وهومها وكذا مشكلاتها وإشكالياتها وفى هذا تأسيس وتهيد ضرورى للحديث عن النزعة الإنسانية فيها نظريةً وتطبيقاً. يتبع ذلك حديث مفصل عن النزعة الإنسانية فى الثقافة الغربية: تعريفها وأهم مبادئها وتجلياتها فى الأدب والنقد وأمثلة من الأعمال الأدبية الشهيرة. ثم تنتقل المقدمة إلى حيث يتوجه الكتاب، إلى النزعة الإنسانية فى الرواية العربية فترصد أبرز تجليات تلك النزعة مدعومة بنماذج من الدراسات النقدية السابقة التى تتناول تلك النزعة - ربما دون أن تستخدم المصطلح صراحة - فى نصوص روائية عربية. ولعل فى مراجعة تلك النماذج بعض الإنصاف لروائيين وروائيات عرب كان من الممكن لهذا الكتاب أن يزدان بدراسة مفصلة لبعض أعمالهم وأعمالهن.

تتناول تطبيقات الكتاب عدداً من النصوص السردية العربية هي: "حكاية الغراب والحجلة" من كليلة ودمنة لابن المقفع والفاحة النصية للخطط المقرزية وأصدقاء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ والقلق السرى لفوزية رشيد ورواية الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل. لا يتأسس هذا الاختيار على أية تحيزات قطرية

أو أيديولوجية أو فنية كما لا يتجاهل الحدود التي تفصل الرواية عن سائر الأجناس الأدبية، بل ينطلق من محاولة استكشاف النزعة الإنسانية في نماذج من الرواية العربية مع شيء من التأصيل لتلك النزعة في السرديات التراثية الكبرى ومنها كلبلة ودمنة والوقوف على ما بين الرواية العربية والكتابة التاريخية العربية - ممثلة في فاتحة الخطط المقرزية - من روابط سردية وإنسانية، لأننا - كما سيتضح فيما بقي من الكتاب - لو استطعنا الإقرار بإنسانية التاريخ والكتابة التاريخية لتجنبنا كثيراً من مشكلات قراءة الرواية العربية وخصوصاً الخلط بين حقائق العلوم والرياضيات وحقائق الكتابة الروائية. كذلك تتضمن التطبيقات نصوصاً قصصية لكاتبات خليجيات ليس اعتقاداً أن القصة القصيرة مجرد "تلخيص" رواية، بل لأن القصة القصيرة من بنات جنس الرواية - ربما تكون ابتنتها أو شقيقتها الصغرى! ليست القصة القصيرة "قصيرة" بالنظر إلى حجمها أو طولها، بل بالنظر إلى ما فيها من تكثيف وتركيز والتقاط لحظات دالة فارقة.

وهكذا نطمح أن تكتمل الدائرة في تناول النزعة الإنسانية في الرواية العربية من تناول سرديات عربية مؤسسة إلى كتابات تاريخية أو روائية تاريخية إلى روائية وقصصية. مجرد زعم مؤقت لأن الدائرة لا تكتمل إلا باستقصاء سرديات عربية أخرى كالمقامات والحكايات الشعبية وغيرها.

أما التحليلات فتمزج بين النظرية السردية الحديثة والأسلوبية وتفيد من تراث النقد الروائي بما يتناسب مع غاياتها مع ميل واضح نحو المحتوى والدلالة على حساب التفصيل والاستطراد فيما يتصل بالشكل وآليات السرد، وهو ميل

تحتّمه تلك الغايات التي تتركز في الوقوف على تجليات النزعة الإنسانية في النماذج المختارة. وهو إضافة إلى ذلك ميل نسبي متغير لا يستند إلى "أجندة" مسبقة لقراءة كل النصوص، فلكل منها طبيعته وأهدافه التي تؤدي بطبيعة الحال إلى تغيرات في منهجية التحليل واهتماماته.

الرواية - المصطلح والنشأة

"قال عبد ربه التائه: الحمد لله أنقذنا وجوبه من العبث في الدنيا ومن الفناء في الآخرة." (نجيب محفوظ: أصداء السيرة الذاتية)

يشتمل مصطلح القص في اللغة العربية على معاني التوصيل والسرد/الحكي وتتبع الأثر أما نظيره الإنجليزي (fiction) فيشتمل على معاني السرد والتخييل وما يناقض الحقيقة بمعناها المنطقي والرياضي - من نافلة القول أن للأدب حقيقته لكنها ليست كحقائق المنطق والعلوم الطبيعية. ويرتبط مصطلح "الرواية" في اللغة العربية بنقل الخبر والتوصيل والحكي والاستظهار والرى أي الإمداد بالماء^(١)، ولعله بهذا يعلى من قدر حاجة الإنسان إلى المعرفة وفضوله الذي لا ينقطع. أما المصطلح الإنجليزي فيشتمل على معنى الجدة والحدثة ونظيره الفرنسي (roman) يشير إلى "إبداع خيالي ثري، طويل نسبياً، يقوم على رسم شخصيات، ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصى مصيرها ووصف مغامراتها"^(٢)، القص أعم وأشمل من الرواية.

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر ١٩٩٨م.

(٢) المرجع السابق، نقلاً عن :

P. Robert: Dictionnaire de la langue Francaise.

وللتعرف على تاريخ مصطلح novel وعلاقته بمصطلح roman وكذا تصنيفاته انظر:

M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms, 6th ed. New York: Harcourt Brace College Publishers, 1993, pp. 130ff

مع الأخذ فى الاعتبار أن الحكى لم يعد الهدف الأسمى للرواية فى أحدث صورها، وكذا ملاحظة ذبوع المصطلح الفرنسى (recit) مقابلاً للسرد فى اللغة العربية^(١).

ولقد ظل مصطلح الرواية فى اللغة العربية فترة طويلة تحيط به أصداء رواية الشعر ورواية الأحاديث النبوية الشريفة كما ظل فترة يشير إلى الأعمال المسرحية وما زال كثيرون يخلطونه بمصطلح القصة لكنه اليوم - بفضل تطور النظرية السردية - أصبح متميزاً عن القصة (القصة) والأقصوصة، فضلاً عن المسرحية. فالرواية تتسم بطولها وبحجم التفاصيل فيها وباشتغالها على الحوار والسرد، والوصف، فضلاً عن المادة الوثائقية التى تستخدمها بعض الروايات. إنها تستعير من الشعر إيقاعه ومجازه وتكثيفه، لكنها تفعل ذلك بشروطها ووفق أهدافها، وتستعير من المسرحية صراعاها وحوارها: فكل رواية - على سبيل التبسيط لا الجزم - علاقة متوترة فى نطاق جماعة حقيقة أو متخيلة وتستعير الرواية من القصة القصيرة لحظات التكثيف والكشف الدالة المميزة لها ومن خلال الكولاج أصبحت، الرواية الحديثة تستخدم كثيراً من النصوص من أجناس خطابية مختلفة كالتقرير الإخبارى والمقابلة الصحفية وما إليها.

ترتبط نشأة الرواية الحديثة وتطورها بنشأة المدينة وتطورها: "فالفن الروائى ابتدع ليعبر عن المدينة - وليس الريف أو القرية - وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبرى، وانتشار التعليم، لأن الرواية فن يقرأ، كما ارتبط بحصول المرأة على قدر من

(١) مصطلح recit قدمه جيرار جينيت فى مناقشته للبنية السردية حيث طرح تمييزاً مهماً بين

- الأحداث المروية.

- وفعل الرواية

- ونص الرواية recit - راجع:

K. Wales: A Dictionary of Stylistics. London: Longman, 1989, p. 394.

الحرية الاجتماعية، وبخاصة حق العمل وحق الحب، اللذين يتيحان قيام شبكة من العلاقات تسمح بصنع نسيج فنى متعدد الألوان...^(١). فالرواية الغربية حديثة النشأة ارتبطت كما يرى نقادها بظهور الطبقة البرجوازية وكان للمرأة فى ازدهارها وتطورها دور لا ينكر. والرواية جنس ارتبط بالتطور التاريخى فالأشكال السردية منذ الأسطورة والملحمة حتى ظهور الرواية ارتبطت كما يرى النقاد على اختلاف رؤاهم واتجاهاتهم بالظروف الحضارية والتاريخية وتأثرت بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية: فالملحمة "بنت مجتمع بلا طبقات" والرواية الخيالية الغربية Romance "بنت عصر الإقطاع" والرواية كما يرى الناقد الشهير لوكاتش "ملحمة البرجوازية. إن الرواية الأوروبية هى ملحمة الطبقة الوسطى التى تكشف عن ضياع الإنسان وغربته فى العصر الحديث"^(٢)، نشأت عند تحول أوروبا من الحقل إلى المصنع ومع أفول نجم الطبقات الأرستقراطية لتعبر عن الصراع بين القديم والجديد ولتعكس قضايا مجتمع المدينة المضطرب بين عهد مضى وعهد يتشكل، بين الحلم باليوتوبيا utopia والاصطدام بالواقع.

وقد ظلت الرواية الإنجليزية بل الغربية عموماً وفيّةً للغايات الكبرى التى تبناها روادها. "إن الرواية تهدف إلى الإمتاع والتسلية وإلى تهذيب العقل والسلوك فى آن وتدعو إلى الأخلاق والالتزام بطريقة غير منفرة وتؤكد على واجبات المرء

(١) محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، نوفمبر ١٩٨٩، ص ٧. أما التفصيل الذى يرد بعده فمن محاضرة الدكتور إبراهيم سعايق: «الرواية المعاصرة.. واقع وأفق»، يوم الاثنين ١٢٤١/١١/٢٥هـ الموافق ٢٠٠١/٢/١٩م، الأمانة العامة لجائزة الملك فيصل العالمية - جريدة الجزيرة، ٢٠٠١/٢/٢٥م.

(٢) جابر عصفور: زمن الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مكتبة الأسرة، ١٩٩٩، عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ط ٤، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٦٨، ص ٢٠٣، عبد الملك مرتاض: مرجع السابق، ص ٢٨٠.

نحو أسرته ومجتمعه وتنفر القراء من الرذيلة وتحبب إليهم الفضيلة ولا تتحيز إلى جنس أو نوع أو فرد أو جماعة وينبغي أن تفعل ذلك بأكبر قدر من المنطق السردى والحيوية والتلقائية بحيث تستثير عاطفة القارئ وتحفز به إلى متابعة قراءتها فبدون متابعة القراءة والتفاعل مع الرواية لا يتحقق منها أولها شئىء مما سبق". هذا ما قال أحد مؤسسى الفن الروائى الإنجليزى ريتشاردسون فى تقديمه رواية باميللا Pamela وهى لرائد آخر هو هنرى فيلدنج . قد يبدو هذا الكلام غريباً أو ثقيلاً على مسامع مثقفى ومثقفات الألفية الثالثة ولعل مما يعين على تقبله اليوم أن نتذكر دائماً أن الفضيلة والرذيلة والأخلاق والالتزام كلها مفاهيم نسبية تتباين من مجتمع إلى مجتمع ومن جيل إلى جيل . وعلينا أن نتذكر كذلك أن الرواية وهى تعطينا صورة للحياة والواقع تفعل ذلك بطريقتها الخاصة لكن تبقى قادرة على إثراء خبرات القراء وتجاربهم وتهذيب مشاعرهم من خلال التعاطف الذى لا يتحقق بغير قدرة على التخيل والإحساس بالآخر.

عن الرواية العربية

"لا أذكر الآن السياق الذى قيلت فيه العبارة، لكننى أستعيد إصغائى الأول. وبعده لزممت، لا أعرف اللغة، غير أنى أملت بالأصوات، لها عذوبة وتمكن، حددت مواضع البث ومواقيته. وسجلت ما تيسر فى لىالى الصفو عندما يصل الصوت نقياً، واضحاً، خلواً من التشويش..." (جمال الغيطانى: من خلصات الكرى).

لا تختلف نشأة الرواية العربية كثيراً عن نشأة الرواية الأوروبية فهي ترتبط مثلها بالتمدن والتحضر ويزور الطبقة الوسطى لكنها تظل مشدودة إلى ماضيين: الأول هو المسرودات العربية التراثية من مقامات وتراجم وكتب رحلات وسير شعبية والثاني هو ما نتج عن تفاعل العرب مع أوروبا: ".. الرواية العربية هي ملحمة الطبقة الوسطى، ولكن في البحث عن هوية لها، داخل مجتمع ينقسم على نفسه، فيتمزق حاضره بين تقاليد ماضية وآفاق مستقبله بالقدر الذي تتمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذي يشده إلى حلم مثالي: وحضارة الآخر الأجنبي" (١).

(١) جابر عصفور، مرجع سابق، ص ٣٧.

تطورها - تبسيط مُخل^(١)

مرحلة التأسيس و الريادة :

"لا ديمقراطية بلا رواية ولا رواية بلا ديمقراطية" (فيصل دراج:
"الرواية المعوقة في المدينة المجهضة"، صحيفة الدار، ٢٠٠٣).

هذه منطقة تحفل بالألغام مصدرها الانحياز إلى قطر على حساب غيره في
التأصيل والتأريخ لنشأة الرواية العربية الحديثة وكذا الصراع الأيديولوجي بين من
يردها إلى أصول عربية ومن ينسبها إلى مؤثرات غربية والخلاف الأكاديمي

-
- (١) اعتُمدت في هذا التلخيص والعرض الموجز على المراجع الآتية:
- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.
- عبد العالي بوطيبي: "الرواية المغربية ورماتها"، بدون تاريخ. موقع:
<http://abedjabri.tripod.com/53fikrboutayeb.htm>
- حسن حجاب الحازمي: البطل في الرواية السعودية. إصدارات نادي جازان الأدبي - سلسلة الرسائل الجامعية،
٢٠٠١.
- عزيزة مريدين: القصة و الرواية. دمشق: دار الفكر، ١٩٨٠.
- محمد صالح الشنطي: الأدب العربي الحديث، ط٤. حقل: دار الأندلس للنشر و التوزيع، ٢٠٠٣.
- محسن جاسم الموسوي: انفرط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ القاهرة، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٩٩.
- فوزية العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
- نبيل سليمان: الرواية في الكويت من التقليدية إلى أفق الحداثة. مجلة العربي، إبريل ٢٠٠٣، ص ٩٦-٩٩.
- السيد نجم: "الرواية العربية و الأرض". موقع إسلام أون لاين، ٢٠٠٣.
- حسن فهد الهويمل: الأدب العربي في المملكة. كتيب المجلة العربية، ٧٤، إبريل ٢٠٠٣.
- بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية العربية. بيروت: منشورات دار الآداب، ١٩٩٩.
- محيي الدين اللانقاني: "أساليب تعامل الرواية النسوية مع الذاكرة التاريخية العربية". الشرق الأوسط، ١٠-٣١-٢٠٠٣.
- موقع أسرة أدباء البحرين على الإنترنت.
- موقع شبكة المراهب/الذاكرة الثقافية على الإنترنت.
- موقع اتحاد الكتاب العرب على الإنترنت.
- Allen, Roger (1995). The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction. NY: Syracuse University Press.
- Hafez, S. (1995). Love and Sexuality in Modern Arabic Literature. Al-Saqi Books.
- لنا عبد الرحمن: شاطئ آخر - مقالات في القصة والرواية. القاهرة: وكالة الصحافة العربية، ٢٠٠٢.
- محمد برادة: "المرأة و الإبداع .. في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية". مجلة العربي، مايو ٢٠٠٣، ص ٨٤-٨٩.
- شيرين أبو النجا: "عرب يبدعون بلغة إنجليزية". مجلة العربي، مايو ٢٠٠٣، ص ١٢٢-١٣٥.

المنهجى بين من يرى أهمية طرح مثل هذه الأسئلة ، ومن يرى أن طرحها لن يغنى
ولن يسمن من جوع. على كل حال ليس من المستساغ أن الثقافة العربية ظلت
"عديمة" السرد والقص والرواية إلى أن من الله عليها بالمؤثرات الغربية وليس من
العدل فى الوقت ذاته أن نغفل دور تلك المؤثرات فى تطور الرواية العربية الحديثة.
أما الريادة فلعل أفضل ما نفعل هو أن نشعر بالامتنان لكل من كان له دور مهما
كانت طبيعته هذا الدور وتوقيتته بغض النظر عن النرجسية القطرية
والتحيزات الشخصية.

لقد كان للصحافة والترجمة دور مهم فى انطلاق مرحلة التأسيس والريادة
فنشر سليم البستاني روايات عدة فى مجلة الجنان منذ عام ١٨٧٠ منها زنوبيا ملكة
تدمرو والهيام فى جنان الشام ثم جاء جورجى زيدان فبدأ الالتفات إلى التاريخ
العربى الإسلامى وألف حتى عام ١٩١٤ إحدى وعشرين رواية مستمدة من العصر
العباسى والأموى والأيوبي. وواصل فرح أنطون ونقولا حداد ترجمة الأعمال
الروائية الفرنسية إلى العربية وكان لذلك أثر بالغ فى ترسيخ مفهوم الرواية
الحديثة فى الثقافة العربية. ثم كانت رواية زينب لمحمد حسين هيكل التى يؤرخ
بعض النقاد بها لبداية الرواية العربية. تلا ذلك أعمال روائية دفعت الفن الروائى
خطوات واسعة إلى مزيد من النضج يصنفها نقاد مثل محمد صالح الشنطلى
كمرحلة منفصلة هى مرحلة "التأصيل والانتشار" التى شهدت مزيدا من العمق
والتحليل النفسى الاجتماعى وإليها تنتمى دعاء الكروان وأديب وشجرة البؤس

لطفه حسين ويوميات نائب فى الأرياف وعصفور من الشرق والرباط المقدس
لتوفيق الحكيم وسارة للعقاد ونداء المجهول لمحمود تيمور.

لم تتأخر الرواية كثيرا فى سائر أنحاء الوطن العربى كما يحلو لبعض النقاد
أن يتصور فكانت البداية التاريخية للرواية فى السعودية والجزيرة العربية فى عام
١٩٢٠ تقريبا مع رواية القوامان لعبد القدوس الأنصارى. وبين عام ١٩٢٠ و ١٩٥٩
شهدت المملكة محاولات قليلة يغلب عليها الخطابة والنبرة التعليمية حتى جاءت
شن الضحية (١٩٥٩) لحامد دمنهورى كبداية فنية حقيقية للرواية السعودية. وما
بين خمسينيات وسبعينيات القرن الماضى انطلقت الرواية فى الخليج العربى
لتستجيب للتحويلات الثقافية المهمة التى شهدتها المنطقة آنذاك.

ولا ينبغى أن نغفل فى حديثنا عن البدايات منجزات المولحنى وخصوصا
حديث عيسى بن هشام وليالى سطيح لحافظ إبراهيم والأجنحة المتكسرة لجبران
خليل جبران وعذراء دنشواى لمحمود طاهر حقى ومحاولات الشدياق ونقولا حداد
ويعقوب صروف واليازجى عبد الحميد البوقرقاصى وغيرهم. مهدت كل تلك
المحاولات الطريق من خلال استلهام التراث وتوظيفه وكذا احتذاء النماذج
الروائية الغربية لمرحلة التطوير والتجديد. وتأسيسا على ما قرره عبد العالى
بوطيب فى سياق غير بعيد يمكن أن نلخص ما اتسمت به بدايات الرواية العربية
فيما يلي:

(١) امتزاج الروائى بالسير ذاتى بدليل زينب لهيكل، والأيام لطفه حسين،
وحياتى لأحمد أمين، وغيرها.

(ب) حضور الآخر: الخاصية الثانية تتمثل فى حضور الآخر/ الغرب، ولو بأشكال مختلفة، كطرف أساسى فاعل فى معادلة الصراع الحكائى وهو حضور يجد سنده الموضوعى فى الخصوصية التاريخية لهذه المرحلة المعروفة وطنيا وقوميا بكثرة المصادمات الحضارية وتنوع مظاهرها - الاستعمار، المطالبة بالاستقلال، التحدى الحضارى، والمثاقفة.

وهو ما يفسر، فى الوقت ذاته، الحضور القوى لهذه القيمة الحكائية فى الكتابات الروائية المشرقية أيضا: فالتساؤل عن علاقة الأنا العربى بالآخر الغربى تكاد تتلاحق بمستويات مختلفة منذ عصفور من الشرق إلى قنديل أم هاشم إلى الحى اللاتينى وموسم الهجرة إلى الشمال كانشج وعى يطرح "أنا - التحدى - فى" مقابل أنا - الانبهار".

(ج) اعتماد قواعد الكتابة الكلاسيكية: هيمنة الحكاية، والاهتمام الكلى بالحبكة الروائية، بالإضافة إلى المحافظة المطلقة على خطية السرد، واعتماد السارد المحيط بكل شيء ، فضلا عن كثافة التدخلات المباشرة مما يعد أمرا طبيعيا فى هذه المرحلة المبكرة، نظرا لحدائث الجنس الروائى من جهة، وجسامة المسؤولية الأدبية الملقاة على كاهل هؤلاء الرواد، فى غياب تقاليد روائية قومية، من جهة ثانية.

مرحلة التجديد

كان "نجيب محفوظ" ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته فيما كان "هيكل" يتنكر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته وسمعته. ولكن فيما استجاب الأخير للحالة واستمرأها، انقلب عليها الأول ورفضها، ومضى فى

تصحيح الخطأ، وتنامت مع الزمن تجربته الإبداعية، فكسب الأدب العربى روائيا أضفى على فن الرواية أهمية خاصة فى تاريخ الأدب العربى الحديث.* (عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربى، شبكة المرايا الثقافية) فى هذه المرحلة حققت الرواية العربية قدراً من النضج أهلها للحصول على جائزة نوبل التى نالها نجيب محفوظ عام ١٩٨٨ وشهدت كذلك منجزات روائية مهمة ليوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله وعلى أحمد باكثير ويوسف إدريس وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم.

ليس من اليسير أن نختصر الكلام عن محفوظ وقد حظى بما لا حصر له من الدراسات والأطروحات والمتابعات النقدية وعدد لا بأس به من الاتهامات ومحاولة اغتيال وعدد كبير من الألقاب وحققت رواياته رواجا غير مسبوق مطبوعة و مترجمة وانتقلت إلى السينما والتلفزيون.

وقد تعددت تصنيفات الأعمال الروائية المحفوظية على أسس زمنية وشكلية وموضوعاتية ومنها تصنيف فوزية العشماوى (٢٠٠٢) الذى يتمحور حول تواريخ ثلاثة مهمة فى حياة مصر وفى تطور أدب محفوظ هى ١٩١٩ و ١٩٥٢ و ١٩٦٧ ومنها التصنيف الذى يورده الشنطى (٢٠٠٣) وفيه ينقسم إنتاج محفوظ إلى أربعة مراحل هى المرحلة التاريخية ثم الاجتماعية ثم الفلسفية ثم الاجتماعية الجديدة. تنتمى روايات عبث الأقدار (١٩٣٩) وراوىيس (١٩٤٣) وكفاح طيبة (١٩٤٤) إلى المرحلة الأولى وجميعها مبنية على تاريخ مصر القديمة ويتضح فيها تأثير الروايات

التاريخية لولتر سكوت وفيها إسقاطات على الحاضر وكذا بعض القضايا ذات الطبيعة الإنسانية الخالدة من نقد للفساد ودفاع عن الحرية.

بدأت المرحلة الثانية من تطور الرواية عند محفوظ مع روايته القاهرة الجديدة (١٩٤٥) وانتهت بالثلاثية الشهيرة (١٩٥٦-١٩٥٧) بين القصرين وقصر الشوق والسكرية وفيها سجل للحياة الاجتماعية في مصر بين الحربين العالميتين من خلال أسرة السيد "أحمد عبد الجواد". وإلى هذه المرحلة كذلك تنتمي روايات أخرى منها خان الخليلي (١٩٤٥) وزقاق المدق (١٩٤٧) وبداية ونهاية (١٩٥٠) والسراب (١٩٤٧) التي جرب فيها محفوظ الكتابة تحت تأثير التحليل النفسي لفرويد واللص والكلاب (١٩٦١) والسमान والخريف (١٩٦٢) والطريق (١٩٦٤) والشحاذ (١٩٦٥). وبعد صمت إبداعى دام سبع سنوات عاد محفوظ إلى قرائه بمفاجأة روائية مازالت تثير قدرا كبيرا من الجدل وتمثل المرحلة الفلسفية وهى رواية أولاد حارتنا (١٩٥٩) وفيها اختزال لتاريخ البشرية لا تخطئه عين وتكريس لقيمة العلم ودوره فى الخلاص من الجهل والتخلف والقهر تنتهى بزواج العلم والشعر/ الأدب. روايات المرحلة الرابعة تتسم بتوجه نفسى يوازى العلاقة المتوترة بين الفرد والمجتمع وكذا بالبحث عن معان كبرى للأحداث والحوادث اليومية وتنتمى إلى هذه المرحلة ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦) وميرamar (١٩٦٧) والمرايا (١٩٧٢) والكركك (١٩٧٤).

بغض النظر عن مجمل الخصائص الفنية التى أهلت محفوظ للحصول على جائزة نوبل وبغض النظر عن المسائل الخلافية التى تتصل بفنه الروائى عامة

وبمبررات حصوله على الجائزة خاصة، لا نستطيع أن نغفل النزعة الإنسانية العميقة في مجمل أعماله وكذا البعد الاجتماعي فيها. يظل محفوظ في كل أعماله الروائية مهتما بالإنسان في سياقه الاجتماعي، في صراعه مع دوافعه ومع العوامل الخارجية التي تؤثر فيه كما تحفل رواياته بنماذج وأنماط إنسانية تتجاوز حدود زمانها ومكانها.

لا سبيل إلى حصر هذه النماذج هنا لكن نذكر من بينها عثمان بيومي وطموحه الجامع في حضرة المحترم وأحمد عاكف في مواجهة أحمد راشد - الانطواء والنكوص في مواجهة الرشد والعقلانية - في خان الخليلى والسيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية (وهو أشهر نموذج قدمته الرواية العربية للهيمنة والانقسام الذكوري حتى أصبح "سى السيد" - هكذا كانت تناديه زوجته الطيعة المقهورة "أمينة" - رمزاً لكل سمات ذلك العصر الأبوي ولهيمنة الذكر وقهر الأنثى) وحميدة ذات الجسد الملوث والقلب الطاهر في زقاق الدق وخضر الناجى في مواجهة على الناجى - الثبات والعقل والرجولة في مواجهة الضعف والهوى و"المبوعة" - فى الحرافيش وسعيد مهران اللص الذى تطارده "الكلاب" ويحركه لصٌ أكبر ونور فى اللص والكلاب ومحجوب عبد الدايم الوصولى المنافق فى القاهرة الجديدة وزهرة التى ترمز إلى مصر فى ميامار والشيخ عبد ربه التائه فى أصداء السيرة الذاتية.

وليس أبلغ فى التعبير عن النزعة الإنسانية فى روايات محفوظ مما ورد فى حيثيات منحه الجائزة التى يمكن قراءتها على موقع جائزة نوبل على الإنترنت:

لقد طور محفوظ من خلال أعماله التى تتسم بالتنوع بين الواقعية والرمزية فناً
سردياً عربياً يعبر عن البشرية فى كل زمان ومكان.

*"who, through works rich in nuance - now clear-sightedly
realistic, now evocatively ambiguous - has formed an Arabian
narrative art that applies to all mankind."*

مرحلة التجريب

أمس أبصرت ابن عمى فى الطريق
يدفع الخطو على الدرب بعزم و يقين !
لم يزل حمزة مرفوع الجبين
(فدوى طوقان: حمزة)

إن المشهد الروائى العربى بالغ الثراء والتنوع لا يكف عن التجدد والتجريب.
وليس وضع مرحلة التجريب بعد التأسيس والتطور برهاناً على حداثة فنها فقد
تزامن مع محفوظ روائيون وروائيات حققوا منجزات روائية نوعية لم تفل حظها
اللائق بها من الحفاوة النقدية. وليس مصطلح التجريب برهاناً على الانفصام بين
ما يندرج تحته وبين المبادئ الروائية الراسخة. لقد أصبحت الواقعية الطبيعية فى
مختلف صورها - بسبب المؤثرات الغربية - هى القاعدة وما دونها هو الاستثناء أو
التجريب فى كثير من الحالات. على كل حال هذا تصنيف مغل مهمما بلغ من
إحكامه أنه فرصة سانحة للتعامل مع عالم بالغ التعقيد من التوجهات و
الإبداعات الروائية العربية.

فى مواجهة القمع وتعبيراً عن الواقع المحبط، مازال الروائيون العرب يلوذون
بنصوص من الماضى والحاضر فيستخدم صنع الله إبراهيم قصاصات الصحف

والمجلات فى روايته ذات (١٩٩٢) ويستخدم جمال الغيطانى فى الزينى بركات (١٩٧١) مثلاً وبنسالم حميش فى مجنون الحكم (١٩٩٨) و عبد الرحمن منيف الذى تناولت رواياته ومنها مدن الملح (١٩٨٤) التحولات الاجتماعية والفكرية التى نتجت عن الثروة النفطية فى دول الخليج العربى وإميل حبيبي فى الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحاس المتشائل (١٩٧٢) وإسماعيل فهد إسماعيل فى الكائن الظل (١٩٩٩) نصوصاً سرديّة وتاريخيّة تراثيّة. عاد بنسالم حميش وظهرت له مؤخراً زهرة الجاهلية التى تضع "زهرة" فى مواجهة مع رموز الشعر الجاهلى لتكشف جنايات الثقافة الجاهلية على مبدعيها وتعزى فى الوقت ذاته الوضع العربى الراهن الذى لا يسر صديقاً. ولم ينفك جمال الغيطانى يمارس دوراً بالغ الأهمية فى ترسيخ رواية الرواية التاريخية العربية فى هاتف المغيّب ومتون الأهرام وحكايات المؤسسة وحكايات الخبيثة والزويل وقائع حارة الزعفرانى و الرفاعى وخطط الغيطانى ورسالة فى الصباغة والوجد والتجليات ورسالة البصائر فى المصائر.

رحلة الطرشجى والخلوجى لخيرى شلى (١٩٦٥) نموذج لمحاكاة التاريخ بصورة ساخرة حيث يتسلم بطلها دعوة إلى الإفطار عند المعز لدين الله الفاطمى ويظل يرتكب الأخطاء فيجد نفسه فى القرن الخطأ ومن هنا يتمكن من تقديم رؤية بانورامية للقاهرة فى مختلف العصور. بينما لجأ إلياس خورى فى الجبل الصغير إلى تطوير استراتيجية سردية تعتمد على ما يسميه ألن Allen (١٩٩٥) الشك السردى بحيث يعجز السارد عن تفسير ما يسرد بينما اختار آخرون مثل

رشيد الضعيف وحسن داود الإغراق فى التفاصيل الصغيرة المملة أحيانا لتصوير الواقع المأزوم واختار بعض الروائيين العرب منذ زمن مواجهة الواقع بصورة مباشرة كما فعل سليم بركات عقب هزيمة ١٩٦٧ فى عبوة الطائر إلى البحر (١٩٦٩) وجمع بهاء طاهر بين المواجهة إزاء سقوط الحلم الناصرى والعودة إلى التراث الفرعونى فى شرق النخيل وقالت ضحى والحب فى المنفى وغيرها أما فتحى إمبابى فيختار استلهام السيرة الهلالية فى رواية مراعى القتل.

وقد ظلت الحرب موضوعا مهما فى الرواية العربية بسبب ما عانت الأمة وتعانى من حروب وصراعات كما نجد عند عبد السلام العجيلى فى أزاهير تشرين المدمّة ويحى يخلّف فى نشيد الحياة وعبد الكريم ناصيف فى المخطوفون. وتظل الأرض موضوعا مهما فى الرواية العربية كما يتجلى ذلك فى روايات الأرض لعبد الرحمن الشراقوى وقديرون لأحمد عوض والوياء لهانى الراهب والسد للمسعدى.

وإذا كان محفوظ قد أصر على استخدام الفصحى فى كل أعماله فقد أصر عدد من كتاب وكاتبات الرواية العربية مثل فؤاد التكرلى على استخدام اللهجة المحلية دون العربية الفصحى مما أثار سلبا على ذىوع أعمالهم الروائية فى العالم العربى وقد كان ليوسف القعيد مغامرات فى لغة الرواية منها استخدامه العامية من أول الرواية حتى آخرها فى لبن العصفور لكن القعيد يظل مهموما بأحزان الطبقات الدنيا وتحولات القرية المصرية كما نجد فى وجع البعاد ويحدث فى مصر الآن. واستحدث البشير خريف فكرة الهوامش التى تترجم اللهجة التونسية إلى العربية الفصحى وتبعته فى ذلك عليه التابعى فى روايتها زهرة الصبار وقد

مارس حنا مينه اللجوء إلى التعاير الدارجة فى روايته الولاة. ومارس محمد مستجاب فى ديروط الشريف الإغراق فى التفاصيل والعودة إلى التهكم الكلاسيكى من خلال الإفراط فى العلمية فى تناول أمور الحياة البسيطة وربما التافهة بصورة ملحمية - وسوف يرد تفصيل ذلك فى موضع لاحق.

تحتل روايتنا موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح والبحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبزا مكانة متميزة فى الرواية العربية الجديدة التى تألفت منذ ستينيات القرن الماضى فى أعمال صنع الله إبراهيم تلك الرائحة ونجمة أغسطس وبيروت بيروت وذات وشرف ووردة وأمرى كان لى وإبراهيم الكونى وإدوار خراط فى رامة والتنين وحيدر حيدر الذى أثارت روايته وليمة لأعشاب البحر كثيرا من الجدل وتمت مصادرتها فى عدد من البلاد العربية وإبراهيم عبد المجيد فى لا أحد ينام فى الإسكندرية وإميل حبيبي مرة أخرى فى سرايا بنت الغول وإبراهيم أصلان فى مالك الحزين ووردية ليل ومحمد البساطى فى صخب البحيرة وبيوت وراء الأشجار وموسى ولد إبنو فى الحب المستحيل وهى عن القمع والظلم والخضوع معا ومجيد طوبيا فى دوائر عدم الإمكان وعبد الحكيم قاسم فى طرف من خبر الآخرة. ويظل غائب طعمة فرمان روائيا مهما تشرب التقاليد المحفوظية وأخلص لها. ومن بلاد الشام يأتينا حلیم بركات وغالب هلسا الذى نشر منذ أوائل سبعينيات القرن الماضى الضحك والخمسين والسؤال والبكاء على الأطلال وتيسير السبول وله أنت منذ اليوم التى صدرت بعد نكسة ١٩٦٧ ونبيل سليمان ومؤنس الرزاز وله أحياء فى البحر الميت واعترافات كانت صوت التى تناولت

موضوع القهر ومقاهاة الأعراب فى ناطحات السحاب التى تزواج بين الماضى والحاضر، بين التراثى والحداثى، وخيرى الذهبى وفواز حداد وهانى الراهب وإبراهيم الخليل وفیصل خرتش وممدوح عزام.

ويتواصل إبداع معجب الزاهرانى وإبراهيم الناصر الحمیدان وعبدہ خال وعبد الله باخشوين وسعد الدوسرى وحسن الشیخ وغيرهم ممن تحولت معهم الرواية السعودیة من الاجتماعى إلى السیاسى ومن التسجیلى إلى الجدلى. ويستشرف طالب الرفاعى فى ظل الشمس أفاقا حداثیة تتصل بالكتابة عن الكتابة - أو المیتاروایة - وطبقات النص وبقى حمد الحمد فى زمن البوح على تقالید الروایة العربیة.

وتظل الروایة الخلیجیة تسعى للخروج من الماضى إلى التجدید كما نجد فى التطورات الفنیة من راشد عبد الله فى الشاهندة إلى محمد غباش فى مزون ودائما يحدث فى اللیل ثم على أبو الریش فى الاعتراف وقتل الصنم ونافذة على الجنون مروراً بروایات الأمير الثائر للشیخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى وساحل الأبطال لمحمد على راشد وكریمة للدكتور مانع سعید العتیبة والدیزل لثانى السویدى وأحداث مدينة على الشاطىء لمحمد حسن الحریى وعنق یبحث عن عقد لعبد الله الناورى. مجرد أمثلة لا أكثر. فى جزء آخر من الخلیج العربى يتواصل التوتربین الحداثیة والتقالید الروائیة وهو التوترب الذى یحفظ للروایة العربیة خصوصیتها كما نجد عند فريد رمضان فى التنور والبرنخ .. نجمة فى سفرو أمين صالح فى أغنية ألف صاد الأولى وجمال خیاط فى الساحلیة وحارس الأوهام

الرمادية وعبد القادر عجيل فى كف مريم وأيام يوسف الأخيرة وعبد الله خليفة فى
اللاكى والقرصان والمدينة وأغنية الماء والنار ومحمد عبد الملك فى ليلة الحب و
الجنوة.

وتستمر مغامرات الرواية العربية - وقد بدأت منذ منتصف القرن الماضى
تقريباً فى بلاد المغرب العربى - نحو الماضى والمستقبل: فى العودة إلى السرديات
التراثية عند محمود المسعدى فى السد وحدث أبوهريرة والتجريب على مستوى
الشكل عند عز الدين المدنى فى الإنسان الصغير ومن بعدهما مصطفى المداينى فى
الرحيل إلى الزمن الدامى وهشام القروى فى أعمدة الجنون السبعة وفرج الحوار فى
النفيير والقيامة وإبراهيم درغوثى فى شبابيك منتص الليل وأسرار صاحب الستر.
وتأتى ريع الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة مثالا للتقاليد الروائية الكلاسيكية
والتفكك لرشيد بوجدرة ورائحة الكلب لجبالى خلاص والسعير لمحمد سارى
كنماذج للرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالعربية. وليس من الممكن فى هذا
الصدد تجاوز المنجزات الروائية للطاهر وطار فى اللازوال والزلال وعرس بغل وتجربة
فى العشق والشمعة والدهلين

وعلى مقربة من هؤلاء تتألق إبداعات إبراهيم الكونى فى الخسوف والبئر
والواحة وأخبار الطوفان الثانى وأحمد إبراهيم الفقيه فى فئران بلا جحور وعبد
المجيد بن جلّون فى فى الطفولة، وعبد الكريم غلاب فى دفن الماضى ومحمد
زفزاف ومحمد عزيز الحبانى ومبارك ربيع، ومحمد عز الدين التازى والميلودى
شغموم وأحمد عبد السلام البقالى وسعيد علوش ومحمد الشركى وعبد الله العروى

ومحمد بركة فى لعبة النسيان والضوء الهارب وأحمد المدينى ومحمد شكرى فى
السوق الداخلى والخبز الحافى والشطار.

ويتخذ التجديد والمغامرة فى الرواية العربية أشكالاً متعددة يوجزها بوطيب
فى: تجاوز الأنماط الروائية السائدة وتلقيح الرواية بتقنيات مستعارة من أجناس
أدبية أخرى وتجاوز تقنيات الحكى التقليدية التى تصر على بداية ووسط ونهاية
غالباً سعيدة وتصوير مفصل للشخصيات والأمكنة وتكسير خطية السرد بحيث
تتداخل الأزمنة وتتقاطع وتنويع الرؤى السردية بحيث تتغير الضمائر وتنشط الأنا
المتكلمة فى النص وتنشطى وهدم سيطرة السارد العالم بكل شيء وتوظيف التراث
واعتماد البعد العجائبي والاهتمام بالحكى على حساب الحكاية ولهذا يكثر
الانشغال بالكتابة والإبداع وتوسيع هامش تحرك القارئ للمساهمة بفعالية أكثر
فى إغناء الممارسة الروائية والدفع بها نحو آفاق أرحب.

لا فرق فى كل ذلك بين كتابة ذكورية وكتابة نسائية إلا ما ينتج عن فروق
فردية وضرورات يملئها السياق المحيط وغايات النص الروائي.

ويبدو أن الرواية العربية لم تستنفذ كل إمكانيات التجريب خصوصاً فى ظل
ثورة المعلومات والإعلام وظهور أجناس خطابية جديدة لا ينبغي أن يقتصر
التعامل معها على أنها تهديد لمكانة الرواية، فهى توفر لها فرصاً جديدة للذيع و
تمدها بمصادر جديدة للتجريب والمغامرة.

شهرزاد

"لكل قصة بطبيعة الحال مقدمة، فإذا كانت القصة "موباسانية" نسبة إلى الكاتب الفرنسي الشهير جى دو موباسان تطرح المقدمة عناصر حدث يتطور ويتعقد لينفجر فى الختام. وإن كانت القصة تنحو منحى الحداثة أو ما بعدها فلا ضرر فى أن تكون علاقة المقدمة بالخاتمة غير ظاهرة للعيان، ولا مانع من نهاية معلقة ومفتوحة. وقصتى ؟ لا مقدمة لها سوى خطبة للمؤلفة تفتح فيها باب الكلام، يعقبها سرد الواقعة التى تنتهى بنهاية يمكن ببعض التغاضى وشيء من الحكمة، اعتبارها نهاية سعيدة" (رضوى عاشور: تقارير السيدة راء، ٢٠٠١، ص ١٧-١٨).

"لماذا نكتب !.. نحن النساء المنذورات - كالقرايين - للغياب، القابضات على الغبار...؟" (حمدة خميس - نزوى، إبريل ١٩٩٨).

كان لا بد فى هذا الجزء من الكتاب من الفصل بين الرواية الذكورية والرواية النسائية وفى هذا تجاوز منهجى صارخ لأن التيارات الأدبية والتطورات الثقافية لا تعطى كثيراً من الأهمية للفروق النوعية أو الجنسية. غير أن الفصل له ما يبرره إذ لم تعد الرواية النسائية العربية جزءاً مكملًا للرواية "الرجالية". لم تعد فصلاً أخيراً فى كتاب أمة جانبية فى دراسة عن الرواية العربية. ولنتفق أولاً على أن الروائية العربية لها همومها وأهدافها الخاصة التى لا تقتصر على مجرد تقليد الروائيين أو معارضتهم أو محاولة تأكيد اختلافها عنهم.

لم تتأخر الرواية "النسائية" كثيرا بل لعلها سبقت الرواية "الذكورية" حسب ما برهنت بثينة شعبان (١٩٩٩) وقد ذهبت إلى أن الرواية العربية الأولى هي رواية حسن العواقب أو غادة الزهراء للكاتبة اللبنانية زينب فواز وأن هذه الرواية قد نشرت عام ١٨٩٩، أي قبل خمسة عشر عامًا من صدور رواية "زينب" لحسين هيكل، وبالإضافة إليها، صدرت رواية قلب الرجل للكاتبة ليبيبة هاشم، وحسناء سالونيك للكاتبة ليبيبة ميخائيل، وأكثر من ست روايات للكاتبة عفيفة كرم من أشهرها بديعة وفؤاد وغادة عمشيت، وكل هذه الروايات صدرت قبل صدور رواية "زينب" لحسين هيكل عام ١٩١٣ بما يستوجب ضرورة إعادة النظر. وترى بثينة شعبان أن المرأة قد كتبت عن الآثار الاجتماعية والنفسية للحرب ووصفت تأثير الحرب والدمار على النفس الإنسانية، والعلاقات الأسرية والروابط الاجتماعية والدينية والانتماءات السياسية، وبهذا فقد جعلت الروائية العربية الكتابة عن الحرب ذات صيغة إنسانية. ثم طرأت على إنتاج النساء الأدبي تغييرات كمية وكيفية، فأصبح أكثر شعبية وأبعد أثرًا في الحركة الأدبية العربية؛ بحيث أخذت النساء العربيات منذ السبعينات يكتبن بثقة، ويسبرن أغوار الذات. بالتدريج تخلصت شهرزاد من رغبتها في إلهاء وتشويق شريار وأصبحت لها أهدافها الروائية الأخرى. وأخذت الروائيات العربيات في الثمانينات والتسعينات ينلن الجوائز، ويخرقن السوق الأساسية للكتاب، ويصبحن موضوع دراسة نقاد كبار في ملتقيات أدبية.

استنادًا إلى ما اقترحت إلين شولتر وجوليا كريستيفا في التأريخ للرواية النسائية الإنجليزية، يرى صبرى حافظ (١٩٩٥) أن الكتابة الروائية النسائية

العربية مرت بثلاث مراحل: مرحلة تقليد الكتابة الروائية الذكورية وتبنى وجهة النظر الذكورية وتمثلها رواية ليلى العثمان وسيمة تخرج من البحر (١٩٨٦) ثم مرحلة التمرد على التقاليد وجهات النظر الذكورية التى امتدت من ثلاثينيات إلى سبعينيات القرن المنصرم وتمثلها رواية نوال السعداوى سقوط الإمام (١٩٨٧) وأخيرا مرحلة التحقق والتميز التى تمثلها رواية مقام عطية (١٩٨٦) لسلى بكر. يتوازى هذا التطور مع إدراك الشعوب للحرية بعد التخلص من الاحتلال العسكرى أو الثقافى . ولا ينبغى أن ينظر إلى المراحل الثلاث كما لو كانت فترات زمنية متعاقبة، فقد تأخرت الرواية فى بعض البلاد العربية مما أتاح فرصة تواجد المرحلة الأولى جنبا إلى جنب مع المرحلتين الثانية والثالثة . كما أن هناك قدرا كبيرا من التماهى والتداخل بين المرحلتين الثانية والثالثة. لم يشر الناقد إلى أن تلك المراحل بإمكانها أن تتجاور فى قطر واحد، بل فى مدينة واحدة بسبب اختلاف حظوظ الروائيات من الثقافة ونوعية تلك الثقافة إضافة إلى توجهاتهن وميولهن الخاصة المتميزة.

إن قائمة الأسماء الروائية النسائية فى العالم العربى منذ البدايات حتى اليوم أطول من أن نحصيها هنا: لطيفة الزيات وأمينة السعيد وإحسان كمال وليلى بعلبكي ولبيبة هاشم ولبيبة ميخائيل ورضوى عاشور وسلى بكر وأحلام مستغانمى ونوال السعداوى وسكينة فؤاد ومنيرة الفاضل وفوزية رشيد ونعمات البحيرى ونورا أمين وعفاف السيد ولطيفة باقا وليانة بدرو حنان الشيخ وغادة السمان وليلى العثمان وسلى مطر سيف وميسون صقر وديزى الأمير وخنائية بنونه

وعفاف عبد الله ونافلة ذهب وهاديا سعيد وعلوية صبح واعتدال رافع ونورة السعد ورجاء العالم وميرال الطحاوى واعتدال عثمان ونادره العويشى وزهور ونيس وهدى بركات وحميدة نعنن وسحر خليفة وسحر توفيق وسلمى الكزبرى وليلى عسيان وإميلي نصر الله وخولة حمدان وسمية رمضان وفاطمة المرينسى وصديقة على وألفة الأدلبى وليلى أبوزيد وعالية ممدوح وعروسية النالوتى وكوليت نعيم وسعاد زهير وليلى اليافى ومنى جبور وكوليت خورى وكاترين معلوف وماجدة العطار وهيفاء بيطار ونورة الغامدى وهالة البدرى وآسيا جبار وأهداف سويف.

روايات حجر الضحك وأهل الهوى وحارث المياه لهدى بركات تتناول الحرب والوهم وخراب الروح تحت وطأة التدمير من ناحية والتلهى من ناحية أخرى وتعزف بطريقتها الخاصة على وتر الصراع الدائم بين الحب والموت. وتقدم أحلام مستغانى فى ذاكرة الجسد رؤية أنثوية لتاريخ الثورة الجزائرية تركز فيها على الجانب الإنسانى الذى يغفله التاريخ الذكورى التقليدي. وفى روايتها فوضى الحواس نموذج للتناص ليس فقط مع رواية ذاكرة الجسد حيث تستنهض بطلها و تدخل معه فى مغامرة عشق ولكن كذلك مع مجمل الأعمال الروائية والمسرحية و السينمائية التى استلهمت أسطورة المثل "بجمالون" الذى وقع فى غرام تمثال أنثوى نحته وأسماه "جالاتيا". "إن أشمل صراع فى الوجود" - كما يخبرنا محفوظ فى أصداء السيرة الذاتية - "هو الصراع بين الحب والموت". ليس هذا الصراع كل ما تطرحه فوضى الحواس، بل تتناول كذلك العلاقة بين المبدع وإبداعه مما يكسب الرواية بعداً إنسانياً مهماً حيث أصبح هذا الموضوع "تيمة" أدبية عابرة للحدود و

الثقافات والآداب والأجناس الأدبية. ولأنيسة عبود النعنع البرى وباب الحيرة و
فى الأخيرة شبكة متداخلة محيرة من العلاقات الإنسانية من علاقة الأنا بذاتها،
إلى علاقة الأنا بالآخر وعلاقة المبدع بالعالم والشخصيات التى يبتكرها، وعلاقة
الحاضر بالماضى إلى علاقة الشرق بالغرب . هذه الكتابة عن الكتابة أو الرواية
الشارحة تتجلى سماتها فى صورة رائعة ساخرة فى تقارير السيدة راء لرضوى
عاشور (٢٠٠١)

فى رواية ربحانة تقتحم ميسون صقر عالم التاريخ فتعيد كتابته من وجهة
نظر نسائية إنسانية وتتمرد على موضوعيته المزعومة. وتتألق مجموعة من
الكتابات الروائية النسائية فى تسعينيات القرن الماضى فى مصر فتأتينا دنياً زاد و
هليوبولس لى التلمسانى وقميص وردى فارغ لنورا أمين ومرايا الروح لبهيجة
حسين والسيفان الرفيعة للكذب لعفاف السيد وبارية لسحر الموجى والبادنجانة
الزرقاء ونقرات الظباء والخباء لميرال الطحاوى وأوراق النرجس لسمية رمضان و
وردة الرمال لغادة نبيل. هذه روايات سير- ذاتية بدرجات متفاوتة مع أنها لا
تفصح عن سير- ذاتيتها ولا تتبنى النسق السير- ذاتى التقليدى الذى نجده عند طه
حسين مثلاً إذ لا تتطابق مع الواقع ولا تقدم عالماً مكتملاً من الأحداث والحوادث
بل تنطلق من لحظات دالة وتفرط فى التفصيل والانكفاء على الداخل المتشظى
وهى بذلك لا تبرهن على المقولة الذكورية التى تسم كتابة المرأة بالذاتية المتطرفة
بقدر ما تحقق الوظيفة الإنسانية للسيرة الذاتية الروائية فكلما اقتربت الكتابة من
الذات اقتربت من جوهر الإنسانية.

يتواصل إبداع الجيل السابق وتظهر أصوات جديدة فتكتمل حبات عقد
غرناطة عند رضوى عاشور بعد أن أبدعت أطياف وسراج ومريمة والرحيل
وغرناطة وتكتب سلوى بكر البشموري في محاولة لإعادة كتابة تاريخ الفتح
الإسلامي لمصر بأسلوب روائى مغاير والعربة الذهبية لا تصعد إلى السماء في
محاولة لإعادة تعريف مفهوم المجتمع وفي دفاع لا يُستغرب من الروائية عن
المهمشين والمهمشات وفي إدانة للقمع في شتى صورته. وتكتب سحر خليفة
الصبار التي تسجل فترة بداية السبعينيات من عمر مدينة نابلس وباب الساحة
التي تسجل فترة الانتفاضة الأولى. وتقدم حنان الشيخ في حكاية زهرة تجربتها
في عرض الرواية الأخرى للخطاب الذكوري والرسمي الذي يسوغ ويبرر اضطهاد
الأنثى وفي إنها لندن يا عزيزي رحلات بحث عن الذات بين الضباب والأمواج في
مجتمعات مختلفة وثقافات مغايرة. نجد هذا كذلك في رواية أسيمة درويش
شجرة الحب غابة الأحزان. ولهالة البدرى السباحة في قمقم على قاع المحيط وهي
رواية عن معنى البطولة بين الرياضة والدفاع عن الوطن وامرأة ما التي تطرح
أسئلة المظهر والجوهر ومنتهى وفيها صورة بانورامية للريف المصري في النصف
الأول من القرن الماضي وليس الآن وترصد الصراع العربي الإسرائيلي من خلال
قصة ضابط متقاعد وزهرة الصبار لعلباء بنت النصف التابعى ونجوم أريحا لليانة
بدروسيرة الفتى العربي في أميركا لرفقة دودين ومن سواد الكوفة إلى البحرين لمى
محمد الخليفة و مراتيج و تماس لعروسية النالوتى.

وتنتهك نجوى شعبان فى نوة الكرم القدسية المتوهمة للتاريخ فيصبح عندها مجموعة خرافات وأوهام وأباطيل وتمزج فوزية السالم فى مزون وربة الصحراء الأساطير بحكايات التأريخ والتراث الشعبى والعادات العربية وفى الفواخذة تقتحم مجتمع الغوص فى الخليج العربى. أما رواية حبات النفطالين لعالية ممدوح فهى تأريخ من نوع خاص للعوامل الأنثوية العربية فى مراحلها وأزماتها الداخلية. وفى الرواية المستحيلة تخلط غادة السمان تاريخ سورية الحديث بالحراك الاجتماعى وتقتحم فاطمة المرنيسى المشهد بسيرتها الذاتية فى أحلام النساء لتقدم فى تلك الرواية الواقعية تاريخاً مختلفاً للمجتمع المغربى. ومن الخليج العربى تستخدم فوزية رشيد أسلوب الإسقاط التاريخى لتقفز فى رواية تحولات الفارس الغريب فى البلاد العارية إلى العصر العباسى الثانى زمن العياق والعيارين والفتيان. ولفوزية رشيد كذلك الحصار وامرأة ورجل والقلق السرى التى يشتبك فيها الأنثوى بالإنسانى . وتتواصل إبداعات الروائيات الخليجيات فى للصوت، لهشاشة الصدى لمنيرة الفاضل وشجن بنت القدر الحزين لحصة جمعة الكعبى وملائكة وشياطين لباسمة يونس وحلم كزركة البحر لأمنيات سالم مستوحية التقاليد اللغوية والأدبية العربية ومتوهجة بشاعرية المجاز والغموض. فى الجزيرة تحتفى رجاء عالم بفضاء مكة فى طريق الحرير وتستلهم ابن خلدون لتعطى تاريخها المتخيل بعض الشرعية وتعزى نورة الغامدى القهر الذكورى فى علاقات غير متكافئة لكنها مرسومة بجرأة وتمكن فى وجهة البوصلة. تحت سماء بعيدة لكنها نفس السماء تكتب روائيات عربيات بلغات غير العربية عن الغربية والحنين و

العنصرية وتصبح مهمة الكتابة الروائية النسائية باللغة الصعوبة فى خروجها من الحرمك البعيد الذى تركته وراءها وفى وقوفها ضد التمثيل الجائر للثقافة التى تنتمى إليها فى الأصل. فى هذا الصدد تبرز روايات أهداف سويف فى عين الشمس وخارطة الحب وفيهما تعرية مدهشة للعنف الاستعماري فى مصر فى تجلياته السياسية والثقافية والجنسية والاجتماعية وكذلك للعنف الداخلى المتمثل فى القمع والتهميش فى مجتمع ذكوري والمترجمة للبلى أبوالعلا وانتظار الماضى فى المستقبل لصبيحة خمير وعندما يتشاور الجن والسيد لثريا أنطونيوس وشذرات بيروت .. سيرة حرب لجين سعيد وأعمدة الملح لفادية فقير ولأسيا جبار العطش و أطفال العالم الجديد والقبرات السانجات وجبل شنوة وبعيدا عن المدينة وهى عن نساء من فجر الإسلام مأخوذة من الطبرى.

هكذا نرى كيف ازدهرت الرواية العربية فى الثلث الأخير من القرن السابق بشكل غير مسبوق وتجلى هذا الازدهار فى تزايد عدد الروايات الصادرة فى كل أقطار الوطن العربى عن دور النشر الخاصة والحكومية وانتشار الرواية العربية على الساحة الثقافية العالمية من خلال الترجمة وتزايد الاهتمام بالرواية فى العالم العربى من خلال المؤتمرات والأطروحات الأكاديمية والمسابقات المحلية والعربية وكذا المجلات والدوريات المتخصصة وتزايد عدد الدراسات النقدية التى تجمع بين النظرية السردية الغربية وتراث القص العربى وكذا تزايد عدد الروايات والقصص النسائية وكذا المقاربات النقدية التى تجعل من رواية المرأة (عنها أو من تأليفها) موضوعاً لها.

فهل تغيرت نظرة الثقافة العربية لكتابة المرأة ؟ ربما، لكن ليس بما يكفي للتعامل مع نصوصها بوصفها نصوصاً إنسانية، لا مجرد نصوص نسائية. فى مطلع الألفية الثالثة، قوبلت رواية لرجاء الصانع - بنات الرياض - بسيل جارف إما من النقد اللاذع الذى لا يخلو من اتهامات شخصية أو من المدح المفرط الذى يرى فى الرواية "خروجاً" و "ثورة" من منطلق أنها تتناول العلم السرى لأربع بنات من الرياض ومن منطلق أنها تنوع على "رواية الرسائل" حيث تتأقنا الرواية فى صورة مجموعة من الرسائل الإلكترونية. مجمل الانتقادات والمناح لا يقوم على قراءة منصفة للرواية، لا بوصفها "اعترافات ليلية"، بل بوصفها نصاً سردياً إنسانياً.

هموم الرواية العربية و خصائصها

" إن التأمل فى الأفكار الواردة من قبل تعطى الإنسان فرصة جديدة لمواصلة الرحلة، مرة أخرى بـ كاتبة أكبر..." (عبد الرحمن منيف: سباق المسافات الطويلة).

يظل التوتر بين الماضى والحاضر، بين النات والآخر الأجنبي ماثلاً فى الرواية العربية إضافة إلى توترات لها نفس الحضور المهيمن بين القرية والمدينة، بين الهامش والمركز، بين التصريح والتلميح، بين الأجيال والأفكار والقيم والمعتقدات، بين المظهر والجوهر وبين الواقع والحلم. وما زالت التحولات الاجتماعية التى أعقبت استقلال الأقطار العربية أو تحولها من الصحراء أو القرية إلى المدينة تعد الرواية العربية بما لا حصر له من الموضوعات والمواجهات. إن

كتاب وكاتبات الرواية فى العالم العربى لا يكتفون بالإضافات الكمية المستمرة إلى مكتبة الرواية العربية، بل يستشرفون آفاق الإبداع الروائى فى كل اتجاه ممكن - فى اتجاه الماضى فى محاولة لإعادة قراءة / كتابة التاريخ العربى روائياً وفى اتجاه المستقبل بحثاً عن اليوتوبيا فى روايات الخيال العلمى وفى اتجاه الواقع سعياً إلى فهم الواقع العربى بكل قضاياها ومتناقضاته وهمومه وفى اتجاه العقل الباطن استكشافاً لما يتيح تيار الوعى واللاوعى وفى اتجاه الرواية نفسها تأسيساً لأشكال مختلفة من رواية الرواية (الرواية الشارحة أو المهمة بذاتها) وفى اتجاه الأجناس الخطائية الأخرى اختراقاً لآفاق الكتابة عبر النوعية وفى اتجاه المنجز الروائى الغربى نحو كتابة روائية حديثة وبعد حديثة. إن الحكاين والحكايات العرب المحدثين والمعاصرين أكثر من أن تحصيهم قائمة مهما طالت، وماء المحاكاة مازال يتفجر فى الأرض العربية، يروى عطش القلوب إلى الأمل والحرية وشغف العقول بالمعرفة وحاجة النفوس والأرواح إلى الإمتاع والمؤانسة.

وما زالت الرواية العربية تحتفظ بطريقتها الخاصة بالسمات العامة لجنس الرواية ومنها تلك الخاصية الحوارية التى تتميز بها الرواية والتى تمكنها من الجمع بين الأضداد والمتناقضات وتعدد الأصوات واللغات (البوليفونية polyphony) الذى يمكنها من التقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة وقدرتها على تشرب بقية الأجناس الأدبية ومناسبتها للتعبير عن التحولات الاجتماعية وقدرتها على إشباع شغف الإنسان الحديث بالحقائق وكذا حنينه القديم إلى الخيال^(١).

(١) جابر عصفور: مفتاح. قصول، مج ١١، ع ٤، ١٩٩٣، ص ٥-٩.

ولأن الرواية تتحدى انغلاق الشكل والمضمون، ولأنها تجمع بين الأضداد والمتناقضات وتفتح آفاقاً للتعدد، فهي الشكل الملائم للتعبير عن مرحلة الانتقال من الشمولية إلى الديمقراطية وهي صوت المهمشين والمقهورين في سعيهم إلى الحرية، وهي كذلك الشكل الملائم لمرحلة التحول إلى الآلة ثم إلى ثورة الإنفوميديا (المعلومات والإعلام) وما نتج عن ذلك من أنماط نصية جديدة وعلاقات متشابكة^(١).

لم تصطدم الرواية (إجمالاً) بالذائقة العربية التقليدية ولم تتورط في مغامرات موضوعاتية أو شكلية غير محسوبة بل ظلت مرتبطة بالواقع العربي وتواصلت محاولات مبدعيها للتعبير عن معاناة الإنسان في حياته اليومية ولم تنبهر الرواية العربية بالمفاهيم الغربية التي تجردها من خصوصيتها. ولأنها جنس أدبي مرن يتسم بالقدرة على التكيف، استطاعت الرواية أن تحافظ على ما حققت من مكانة، حيث تحولت أحياناً لتصبح فيلماً سينمائياً أو مسلسلاً تليفزيونياً أو سلسلة من الحلقات في جريدة ووجدت طريقها إلى شاشات الكمبيوتر ومواقع الإنترنت. فإن لم تجد ثلاثية محفوظ مثلاً طريقها إلى القارئ العادي عبر الكتاب المطبوع فقد وجدت طريقها إلى من يقرأ ومن لا يقرأ عبر الفيلم السينمائي والدراما التليفزيونية. حدث هذا كذلك مع بعض أعمال يوسف إدريس وإحسان عبد القدوس وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وبهاء طاهر وغيرهم. أما فيما يتصل بالمنافسة بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي الجماهيري، pop/ popular، فهي لا تمثل مشكلة للرواية، لأنها - لكونها أفقاً للشكل والخطاب المتعددين^(٢) - قادرة على

(١) جابر عصفور: زمن الرواية، ص ٥٠-٥١، بكثير من التصرف.

(٢) محمد برادة: "الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين"، فصول، مج ١١، ع ٤٤، ١٩٩٣، ص ١٠-٢٦.

امتصاص مختلف مستويات الخطاب الإنساني. كما أن الحدود بين ما هو رسمي وراق وبين ما هو دارج وشعبي آخذة في الانهيار منذ ازدهار الحداثة وما بعد الحداثة⁽¹⁾.

ولقد أصبحت الدراما التليفزيونية في كل أركان العالم العربي جنساً أدبياً/ خطابياً بالغ الأهمية والذووع والتأثير وأصبحت نافذة مهمة للروائيين والقصاصين تصل إلى من لا يصل إليهم الفيلم السينمائي ولا يهددها ما يهدده من مخاطر "الغربة" والوقوع في المحاذير الأخلاقية. لا ينبغي أن يفهم مما سبق معادة للتجريب أو سعياً إلى قمع الإبداع. هي مجرد محاولة لوصف الواقع دون تقييمه أو تقويمه. ومن نافلة القول أن الدراما التليفزيونية بكل ما حققت من ازدهار محسوبة على الرواية ففيها ما في الرواية من شخصيات وأحداث وحبكة وتوظيف للزمان والمكان واستراتيجيات السرد المختلفة إضافة إلى ما تنفرد به عن الرواية من صوت وصورة.

إشكالياتها ومشكلاتها

"فافتتنت بفصاحتها، ولم التفت إلى قيد ملاحظتها، وقلت لا جرم إنه قد خازمني التوفيق، من معاجيل الطريق..." (من مقامات اليازجي).

تواجه الرواية العربية إشكالية الصراع غير المعلن بين الهوامش والمركز، حيث ظل التاريخ للرواية العربية منحازاً لأقطار بعينها ولروائيين دون سواهم، وظل ذكورياً يهمل رواية المرأة إلا قليلاً. حتى في القطر العربي الواحد هناك مجموعة

(1) Strinati, D. (1995). An Introduction to Theories of Popular Culture. London and New York: Routledge, pp. 225- 226.

من الأسماء والأعمال بعينها تحظى بالمتابعة النقدية والاهتمام الأكاديمي على حساب بقية الأسماء والأعمال. هذه الإشكالية لم تعد اليوم بنفس الحدة التي كانت عليها في الماضي القريب والبعيد، فقد تزايدت منافذ ومنابر النشر الإقليمية، وتزايد الاهتمام بالصف الثاني من الروائيين العرب كما تزايد الاهتمام بالرواية النسائية العربية. والذي لا شك فيه أن عدد الدوريات النقدية المهتمة بالرواية في الوطن العربي وعدد الأطروحات الأكاديمية التي لها نفس الاهتمام، وعدد المؤتمرات والمسابقات المخصصة للرواية العربية أو التي تجعل منها أحد محاورها الأساسية في تزايد غير مسبوق، مما ينعكس بصورة إيجابية على متن الرواية العربية وهوامشها على حد سواء .

وما زالت أمام الروائيين والروائيات العرب مجموعة من الأسئلة والخيارات الفنية. هذه الأسئلة وهذه الخيارات لا ينبغي أن نناقشها بوصفها سلبيات، لكن بوصفها إشكاليات أسهمت المحاولات الفردية والجماعية لحلها في ثراء الرواية العربية وتنوعها من بين هذه الأسئلة والخيارات قضية اختيار اللغة: هل تستخدم الرواية الفصحى القطرية أم الفصحى القومية أم اللهجات المحلية؟ يضاف إلى ذلك التوتر الخلاق بين احتذاء النموذج الروائي الغربي والعودة إلى تراث القص العربي الحافل، وكذا التوتر بين تطوير آليات الكتابة الروائية من ناحية ومتطلبات التواصل مع جمهور القراء وعامتهم من الناحية الأخرى، والصراع الخالد بين الواقع والخيال، بين حقائق العلوم الطبيعية وحقائق النصوص الروائية، كما تظل الكتابة الروائية السير ذاتية محفوفة بالمخاطر مهددة بسوء الظن وسوء التفسير.

ليس مما يسعدنا نحن العرب أن تصل الرواية العربية إلى حلول نهائية لهذه الأسئلة أو أن تلتزم مجموعة من الخيارات دون غيرها، لأن هذا سوف يعنى قطيعة مع الإبداع ومخاصمة لفضائل الاختلاف والتعدد. فيما يتصل بلغة الرواية - على سبيل المثال - يظل استخدام اللغة العربية الفصحى التى يشترك فيها العرب جميعاً تعبيراً عن توجه قومى^(١)، ومحاولة لمخاطبة أكبر عدد ممكن من القراء فى الوطن العربى، بينما يظل اختيار العامية المحلية مرتبطاً بضرورات الصدق الفنى فى الرواية. وما بين هذه وتلك درجات ومستويات تستدعيها وتستلزمها أهداف كل رواية وطبيعة شخصياتها وتراوح الخطاب فى الرواية بين سرد ووصف وحوار واقتباس أو تضمين.

إذا ما انتقلنا من الإشكاليات إلى المشكلات واجهتنا مشكلة ضيق أفق التلقى عند جملة القراء فى العالم العربى، ربما بسبب المناهج الدراسية وطرق تدريس الأدب فى المدارس والجامعات العربية وربما بسبب الأفلام والمسلسلات التقليدية وربما بسبب الهوة التى تتسع كل يوم بين نقاد الرواية العربية وقرائها، وربما لكل هذه الأسباب مجتمعة، تظل جملة قراء الرواية العرب تنتظر النهاية السعيدة وتبحث عن الحكاية على حساب طرائق السرد ومناوراته وبنية الرواية ولغتها وبقية جوانبها الفنية. يظل القارئ العربى يبحث عن الحدث لا عن الرواية بوصفها حدثاً، ويظل يخلط بين المؤلف/ المؤلف والمؤلفة/ المتكلم/ المتكلمة فى النص، فى نزعة قرائية سيردايتة طاغية. كما يظل القارئ العربى أسير البنى الروائية التقليدية

(١) مصطفى عبد الغنى: الاتجاه القومى فى الرواية، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، أغسطس ١٩٩٤

فلا يستطيع التكيف مع جدلية الضمائر وانقسام المضمّرات وتحولات السرد وتقلبات الزمن الروائي واسترجاعاته واستباقاته. وتظل الرواية مطالبة بأن تكون - فى آن واحد - موعظة دينية ودرسا أخلاقياً وقصة "مسلية" ودفتراً للحقائق المطلقة ومرآة للواقع، تعكسه بشكل طبيعى ومنطقي، ولا مانع من أن تحتوى على بعض "المشبهات" الميلودرامية، حتى تنتهى نهايتها المحتومة والمتوقعة بزواج البطل من البطلة والقبض على الأشرار. لا يبدو أن القراء العرب يتمتعون بالصبر والمثابرة فى تعاملهم مع النصوص الروائية، فإذا ما أضفنا إلى هذا ما أصبحت بعض وسائل الإعلام المعاصرة ترسخه من قيم الاستهلاك والتلقى السلبي والضمول، ازداد المشهد قتامة. جزء من هذه القتامة يتمثل فى تناقص عدد قراء الرواية - والأدب عموماً- فى العالم العربى بشكل مستمر. لا يصدق هذا على قصص المغامرات- وأكثرها مترجم- ولا على روايات الشباب الرومانسية- وأكثرها متهافت وميلودرامية- ولا الروايات التجارية وأكثرها يستهدف غرائز القراء بصورة فجّة.

فى مثل هذا السياق القرائى المعقد، تصبح المصادرة والانتهاك بالكفر والجهل بطبيعة النص الروائى واقتلاع المفوضات من سياقاتها الروائية أموراً متوقعة ومنطقية. نتوقف هنا عند أهم الأسباب التى تؤدى إلى سوء فهم بعض النصوص الروائية وما ينتج عن ذلك من تكفير ومصادره ومطاردة:

■ المطابقة الخاطئة بين المؤلف وشخصيات الرواية دون النظر إلى طبيعة تلك الشخصيات وأدوارها وأفعالها وأقوالها ومواقعها فى النسيج الروائى.

- الخلط الساذج بين حقائق المنطق الرياضى والعلم الطبيعى وحقائق النص الروائى وتجاهل ما فيه من عناصر تخييل. ليس مطلوباً من الرواية التاريخية أو رواية الرواية التاريخية مثلاً أن تتطابق مع كتب التاريخ المدرسية (بل إن القول بأن هذه الكتب نفسها هى سجلات للحقائق التاريخية الموضوعية هو من قبيل التبسيط المخل، لأن كل تاريخ فى نهاية الأمر هو تأريخ: هو سرد، ليس الواقع، وإنما هو رؤية ووجهة نظر إنسانية، ليس حقيقة مطلقة، وإنما هو حقيقة من زاوية ما. الفرق بين التاريخ والتأريخ فرق بين الاسم والفعل، بين الثابت والمتغير. وعندما نقول تاريخ الجبرتى، فإننا نعنى ما وصلنا مما دون الجبرتى تأسيساً على ما عاين وما سمع وما قرأ، وانطلاقاً من قيمه ومعتقداته وتحيزاته وآرائه، وتمشياً مع الظروف الشخصية والسياسية والاقتصادية والدينية والثقافية التى أحاطت بالتدوين، وتحقيقاً لغايات وأهداف معينة).
- الوقوف عند ظاهر النص وعدم مراعاة السياق الذى يحيط بالمفوضات والشخصيات والأحداث الروائية وتجاهل الأبعاد الكنائية والمجازية فى الكلمة والنص على حد سواء.
- تجاهل كل المنجزات والتطورات العلمية والثقافية مثل قانون النسبية ونظرية الكم "واكتشاف" اللاوعى وتطورات التحليل النفسى بوجه عام وكذا تطور الرواية تأثراً بكل ما سبق وتيارات الحداثة وما بعد الحداثة وبإعادة قراءة التراث السردى العربى.

- الوقوع فى أشراك المطلق ونفى الآخر والتفكير التأمري عند قراءة نصوص تقوم على التعدد والاختلاف والبوليفونية، دون أن ينفى ذلك أن مؤلفيها "بشر مثلنا" لهم قيمهم ومعاييرهم الأخلاقية وانتماءاتهم.
- الغياب اللافت للنقد الروائى على مستوى عامة القراء بمعنى أن النقاد العرب بعضهم يصر على استخدام خطاب فوقى، غريب فى مجمله، بحيث يصبح النقد ترفاً أكاديمياً لا قبل للقارئ العادى به، وبعضهم يسرف فى التبسيط والنقد الشارح بحيث لا يرقى ما يكتبون إلى مستوى النصوص الروائية الحديثة والمعاصرة. ينتج عن هذا جهل مجمل القراء بأبسط شروط وطرائق الرواية، والمرء - كما قيل - عدو ما جهل.
- العلاقة غير السوية بالتراث، تلك العلاقة التى تتراوح ما بين التحقير والتقديس والجهل أو التجاهل، مما يؤدى إلى سوء فهم أشكال النصوص التى تستخدمها الرواية العربية الحديثة والمعاصرة بشكل لافت^(١).
- ليست هذه - بكل تأكيد - كل إشكاليات ومشكلات الرواية العربية، لكنها ربما تكون أهم ما يواجهها من أسئلة وخيارات ومآزق. إذا أرادت الرواية العربية أن تفلت من شرك الهشاشة وأن تتجاوز إشكالياتها، فإن عليها - وهى تلامس جسد الواقع الملتهب - ألا تسرف فى الخطابة أو المباشرة أو القناعة بعدالة شعرية زائفة وعليها - وهى تعود إلى التاريخ - ألا تسرف فى التعالى والتغريب، وعلى نقاد

(١) بهاء الدين محمد مزيد: زمن الرواية العربية: مقدمات وإشكاليات وتطبيقات، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠١، ص ٣٢-٣٦.

الرواية أن يجتهدوا فى تحقيق التوازن الصعب بين تطوير أدواتهم النقدية والتوسط بين القارئ والرواية^(١).

وعلىنا نحن العرب أن نتوقف عن تمجيد الذات ونفى الآخر والاحتكام إلى معايير غير أدبية فى تقييم الرواية وقراءتها. والحق أن هذا يبدو هدفاً صعباً فى ظل ما تعانيه الثقافة العربية من عداوات بين - قطرية وأوهام ومقولات مغلوطة يروجها إعلام كل قطر عن بقية الأقطار ونرجسية ثقافية لا تسمح بقراءة أمينة لماضى الرواية العربية وحاضرها وانحياز تقليدى أشرنا إليه فيما سبق إلى بعض البلدان العربية وبعض كتاب الرواية العربية على حساب غيرها وغيرهم. إذا أراد المثقف العربى أن يمارس دوراً فاعلاً فى النهوض بالثقافة العربية فعليه أن يتحلى بكل ما يستطيع من تسامح وموضوعية - تسامح حقيقى وموضوعية حقيقية لا مجرد بلاغة - تسامح مع الآخر فى الداخل وفى الخارج، تسامح مع النصوص المغايرة والأجناس الأدبية التى لا ينتمى إليها المثقف بحكم تخصصه أو هوايته ورصانة موضوعية تحمى التسامح من التحول إلى تسليب أو تساهل.

(١) المرجع السابق، ص ٣٦.

النزعة الإنسانية

"لا تقلقى ! لا تقلقى ! رغم كل المظاهر والظواهر لم يسبق أن تولى هذه الإدارة أحد إلا بقرار من اتحاد قارة الفرنجة." (غازى القصيبى: دنسكو).

هذا تعريف موجز بالنزعة الإنسانية يرد بعده التفصيل والتركيز على تجلياتها فى الأدب وما والرواية خاصة : " أى نسق من الفكر أو الفعل يعتبر أن المصالح والقيم والكرامة الإنسانية لها الصدارة... ومن الناحية التاريخية كانت النزعة الإنسانية أحد مذاهب عصر النهضة. وقد ولدت فى إيطاليا فى القرن الرابع عشر وأكدت جدارة الإنسان الجوهرية وكرامته ومقدرته ... وقد اعتقد إنسانيو عصر النهضة الذين استمدوا معتقداتهم من دراسة الشعراء القدماء والمؤرخين والفلاسفة الكلاسيكيين أن الإنسان هو فى الحقيقة مركز الكون وأنه جدير بأن يحيا حياة العقل والكرامة والأخلاق وأن السعادة من حقه. لقد كانت نزعة علمانية ترتبط بالعالم الأرضي، وتثق فى حواس الإنسان وطاقاته وقدرته على تحقيق الكمال على هذه الأرض. وتعتبر أن للفرد جوهرًا إنسانيا يجعله محلاً لحقوق فى الحرية والكرامة بصرف النظر عن الطبقة والعرق والقومية واللون والجنس. وأبرز ممثلى النزعة الإنسانية الغربية هم بترارك ودانتى وبوكاشيو وليوناردو دافنشى وأيرازموس ورابلية وشيكسبير وملتون وجوته." (١)

إن النزعة الإنسانية تعطى الأولوية لحاجات الإنسان ومصلحه، فهى فى الأدب تشير إلى الاهتمام بالإنسانيات والثقافة الأدبية أما إنسية عصر النهضة فى

(١) إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، ط١. دار شرقيات للنشر و التوزيع، ٢٠٠٠.

أوروبا فتشير إلى ما اشتهر عن نهايات العصور الوسطى من إحياء للتراث اليونانى والرومانى وتشير النزعة الإنسانية الثقافية إلى التقاليد العقلانية العلمية التى تطورت فى الغرب وتأسست على تراث روما وأثينا. وفى الفلسفة تشير النزعة الإنسانية إلى كل مذهب يضع حاجات الإنسان ومصالحه فى بؤرة الاهتمام وفى الديانة المسيحية تعنى الإنسانية ذلك المذهب الذى يعنى بإشباع حاجات الإنسان ومساعدته فى تحقيق ذاته فى إطار مبادئ الدين ورغم اختلاف الأديان إلا أن الدور الذى تلعبه فى حياة من يتبعوها لا يتغير. وربما تتطرف النزعة الإنسانية فتتخلى عن الدين جملة وتفصيلاً وقد تبقى مرتبطة به مع التركيز على الترغيب لا الترهيب وصورة الجنة لا النار والاندماج لا الصراع والمغفرة لا العقوبة والجوهر لا المظهر. (١)

المفارقة الساخرة فيما يتصل بإنسانية عصر النهضة الأوربية هى أنها ارتبطت بانطلاق المد الاستعماري الغربى على إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية وقد برر المستعمرون الأوائل منجزاتهم الاستعمارية بمبررات إنسانية منها السعى إلى تنوير وتعليم تلك الشعوب البدائية ومساعدتها فى الكشف عن ثرواتها والإفادة من هذه الثروات. هذا الانقسام بين التنوير والعنف، بين التحرير والتدمير ظل ماثلاً فى علاقة دول العالم "الأول" ببقية شعوب العالم ولعله كان مجرد خطأ فى التطبيق!

(1) Edwards . F. (1989). "What is humanism?" American Humanist Association.

فيما يلي تلخيص لأهم المبادئ التي تنطلق منها النزعة الإنسانية في الأدب وكذا التوجهات النقدية التي تتأسس على تلك النزعة. وسوف نلاحظ ما في هذه المبادئ من تبسيط وتعميم يستلزم بعض التعليقات والإشارات بعد كل منها حتى لا نقع في برائن الدمج بدلا من الاندماج والتهميش بدلا من الحوار والتعايش:

١. **الأدب العظيم يحتفظ بقيمته عبر الزمان والمكان.** على أننا لا ينبغي أن نغفل ما يشتمل عليه مفهوم "الأدب العظيم" من نسبية ومن أيديولوجيا، فهناك أعمال أدبية نالت ما لا تستحق من الذبوع لأسباب لا علاقة لها بالأدب وهناك أعمال عظيمة لم تحظ بما تستحق من حفاوة نقدية أو ذبوع لنفس الأسباب غير الأدبية. علينا أن نتذكر أن الرواج الإعلامي وحده ليس دليلا على الكفاءة أو القدرة الفنية.

٢. **النص الأدبي يحمل معناه في داخله.** هنا لا ينبغي أن يقع الناقد في فخ البنيوية المتطرفة أو النقد الاجتماعي التاريخي المتطرف، فالنص يحمل معناه في داخله ويرتبط كذلك بسياق تاريخي يؤثر حتما في إنتاجه وصياغته.

٣. **الطريقة المثلى للتعامل مع النص الأدبي هي قراءته وتحليله دون أفكار مسبقة أو تحيزات فنية أو أيديولوجية.** هذه مقولة مثالية مفرطة لأن الإنسان لا يستطيع أن يتجرد من نفسه حتى يقرأ النص دون تحيزات أو أفكار مسبقة.

٤. يشتمل النص الأدبي على حقائق إنسانية خالدة لأن جوهر الإنسان واحد لا يتغير مع تغير اللون واللغة والزمان والمكان. هنا ينبغي أن نؤكد على خطورة أن تتولى ثقافة أو جماعة أو تيار محدد مهمة التعبير عن تلك الحقائق ويكتفى الآخرون بالتلقى والتقليد. كذلك ينبغي أن نلاحظ ما تشتمل عليه تلك المقولة من تعميم، فالتنوع له نفس أهمية التشابه والوحدة في حياة البشر. الوحدة تقربنا بعضنا من بعض والتنوع يحفظ لنا خصوصيتنا وليس من المفيد أن يتم إقصاء أحد المبدئين لصالح الآخر.
٥. يستطيع النص الأدبي أن يخاطب الحقائق الجوهرية التي تعرفها الروح والنفس وأن يتوجه إلى جوهر الإنسان بغض النظر عن مظهره. وهو في الوقت ذاته يحيل إلى سياقات تاريخية واجتماعية نابضة ومؤثرة.
٦. غاية الأدب هي تنمية الحياة البشرية ونشر القيم الإنسانية النبيلة دون أن يقع في أشراك الدعاية والخطابة. من بين الأخطاء الفادحة التي ترتكبها في حق النص الأدبي أن نتوقع منه أن يكون درسا أخلاقيا أو وثيقة تاريخية. ولقد ناقشنا بعض تجليات ذلك في معرض الحديث عن إشكاليات ومشكلات الرواية العربية.
٧. لا يتفصل الشكل عن المضمون في النص الأدبي الجيد.
٨. يتسم النص الأدبي الجيد بالصدق والأمانة لكنه الصدق الأدبي والأمانة الوجدانية ولهذا يستطيع أن يخاطب الإنسان في القارئ ويكشف له

حقيقة إنسانيته دون وعظ أو خطابة بل من خلال التشخيص والصراع
والسرد والأسلوب.

٩. هدف النقد هو التفسير والتأويل لا مجرد القراءة السطحية بحيث يعين
القارئ على رؤية ما لا يستطيع أن يراه وحده.^(١)

على سبيل التمثيل لا الحضر

"أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية، ونمط الحياة الغربية، وأغلقوا
على أنفسهم، يحتمون بالظلمة رافضين أن تنقد أية شمعة حولهم."
(الطاهروطن: الشمعة والدهليز).

إن الروائع الأدبية التي مازالت تحتفظ بمكانتها تكتسب كثيرا من "روعتها"
مما فيها من نزعة إنسانية إذ تتجاوز الخاص والشخصي والمحدود إلى جوهر
الإنسان دون أن تفقد حرارة حاضرها الخاص وسياقها المحدد. هذا ما نجده في
جملة أعمال ويليام شكسبير مثلا وخصوصا في روائعه المأساوية الأربع هاملت
ومكبث وعطيل والملك لير التي ينفذ فيها إلى جوهر الإنسان في ترده القاتل
وطموحه الجامع وغيرته العمياء وسذاجته المدمرة. من منال ما يشعر يوما أنه
هاملت أو عطيل أو مكبث أو لير؟ ولماذا يعاد إنتاج هذه الروائع في صور مختلفة
وأجناس أدبية متعددة؟ أليس لأن جوهر الإنسان واحد مهما اختلفت تجلياته ولأن
هذه الأعمال اخترقت المظهر إلى ذلك الجوهر؟ لا يقتصر تجلي النزعة الإنسانية على

(١) إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، ط١. دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

شكسبيرو لا على جنس أدبى دون غيره. فيما يلى نماذج على سبيل التمثيل لا
الحصر.

تتناول رواية رحلة إلى الهند A Passage to India لفورستر إمكانية تأسيس
علاقة بين المستعمر بكسر الرأى والمستعمر بفتحها وهى فى ذلك تعرض لنماذج
إنسانية يمكن أن نراها فى أى سياق يشتمل على احتلال وتؤكد كذلك على تشابه
الأهداف العليا والكبرى لكل الأديان السماوية. وتبقى العلاقة الاستعمارية -
الكولونىالية - موضوعا من الموضوعات الأثيرة فى الأدب فى الغرب فتعاود الظهور
فى قلب الظلمات Heart of Darkness لجوزيف كونراد التى تعرى الوجه القبيح
للاحتلال الأوروبى لإفريقيا وتعبر فى الوقت ذاته عن أهمية الجماعة والحياة
الاجتماعية التى تقى المرء الوقوع فى أشراك غوايته وأنانيته وأهوائه. ليس قلب
الظلمات غياهب القارة السوداء فقط، بل هو الجموح والطموح والغرور الذى
يتوارى فىنا، تحجبه الأعراف والتقاليد والحياة فى جماعة ويبقى الاختبار
الحقيقى فى البعد عن الجماعة التى ننتمى إليها.

عن الاحتلال أيضا ولكن بطريقتها الخاصة تحتفظ مسرحية العاصفة
Tempest لشكسبير بمستويات دلالية مختلفة مؤتلفة. فهى تعبير استعارى عن
خيال الفنان فى محاولته السيطرة على عواصف الطبيعة وتطويعها فى أنساق فنية
محكمة. لكنها أكثر من ذلك، فهى تحتل ثلاثة تأويلات على الأقل: عاصفة طبيعية
تنتهى بسفينة المتأمرين إلى الجزيرة التى يحكمها من كان من قبل ضحية تأمرهم ،
وعاصفة سياسية أطاحت بحاكم وجاءت بغيره، وعاصفة نفس - ذهنية فى عقل

الدوق المخلوع سببها التمزق بين الرغبة فى العفو والرغبة فى الانتقام . وهى مسرحية عن الاستعمار والاحتلال، عن علاقة السيد الحاكم بالمحكوم، عن علاقة المعلم بالمتعلم وعن صراع الثقافات وصدام الحضارات وعن قدرة الأقياء على امتلاك اللغة والخطاب والتحكم فى أولويات تعليم من يقع تحت حكمهم أو تأثيرهم . وهى إضافة إلى ذلك عن علاقة الفنان بفننه والمبدع بأدوات إبداعه ومنتجات إبداعه. سوف تعاود علاقة المبدع بإبداعه الظهور فى مسرحية بجماليون Pygmalion لجورج برنارد شو وقد رأينا كيف انتقلت إلى فوضى الحواس لأحلام مستغانمى ومن قبلها ومن بعدها إلى عدد لا بأس به من الروايات والأفلام والمسرحيات العربية.

وفى رواية أنا كارينينا Anna Karenina لتولستوى تيمة إنسانية عابرة للثقافات وجدت طريقها إلى السينما العربية فى صورتى وهى تيمة الزوجة الأرستقراطية التى تضرب بالتقاليد عرض الحائط وتقع فى حب لا يقره المجتمع. ومن الصعب أن ينسى من قرأ هذه الرواية بدايتها الرائعة: "إن حياة كل عائلة سعيدة تشبه حياة غيرها من العائلات السعيدة، أما تاريخ كل عائلة بائسة فهو تاريخ له خصوصيته وتميزه". يتشابه البشر فى السعادة لكنهم يتباينون فى الشقاء. وما زالت شخصية دون كيشوت Don Quixote فى رواية سيرفانتس مثالا على من يحارب طواحين الهواء ويسبح ضد تيار تغير القيم والأعراف الاجتماعية. فى رواية دون كيشوت كذلك استشراف رائد لمشكلات الكتابة وكذا سخرية لاذعة من تهافت القصص العاطفية - الرومانس - التى ازدهرت فى عصرها. أما رواية

دكتور جيكول والسيد هايد Dr. Jekyll and Mr. Hyde روبرت لويس ستيفنسون
فهى تعبير رائع لم يفقد طزاجته عن ازدواجية الإنسان والصراع الدائم فى نفسه
بين الشر والخير.

صراع آخر لكن هذه المرة بين القوة المادية الجسدية والقوة المعنوية
الأخلاقية نستطيع أن نتبعه فى رحلات جليفر Gulliver's Travels لجوناثان
سويفت إذ تطرح السؤال حول من ينبغى أن تكون له الغلبة: صاحب الحق أم
صاحب القوة والسلاح. وهى كذلك بحث عن المدينة الفاضلة Utopia والمجتمع
المثالى فى رحلة مسلية لكن ممتلئة بالمرارة والسخرية من جزيرة الأقزام إلى
العماليق ثم مجتمع العلماء السذج ثم دولة الخيول. بعد أن تنتهى الرحلة، يبقى لنا
الإقرار بقصور معرفتنا وقدراتنا عن الكمال. وتظل الرواية تنحصر للإنسان فى
مواجهة كل ما يفقده إنسانيته ويسعى إلى تحويله إلى سلعة أو آلة. فى هذا الصدد
لا يمكن أن يسقط اسم تشارلز ديكنز الذى يعرض فى روايته أوقات عصيبة Hard
Times للعواقب الوخيمة للثورة الصناعية الأوربية طالما لم تأخذ فى الحسبان
خيال البشر وعواطفهم وإنسانيته وكذا لعواقب التطرف فى تبني الحقائق
العلمية وقمع العاطفة والخيال والفروق الفردية.

النزعة الإنسانية فى الرواية العربية

"لأن الكاتب من خلال الرواية يجد هناك برلماناً ديمقراطياً واسعاً متعدد
الأصوات والآراء والشخص للتعبير عن حدث ما، أو واقع ما يعيشه هذا
العالم." (على أبو الريش فى حوار مع جريدة البيان، 9 مارس ٢٠٠٢)

نستطيع أن نستقصى الملامح الإنسانية فى الرواية العربية من خلال عدد من غاياتها و موضوعاتها أو تيماتها themes واستراتيجياتها النصية. و من الممكن على سبيل التبسيط والإجمال أن نحدد هذه الملامح فيما يلي:

■ السعى إلى تصوير جوهر الإنسانية من خلال تحويل النماذج الفردية إلى أنماط والحوادث والأحداث إلى أنساق والعلامات إلى رموز. على سبيل المثال، يتناول شاكراً عبد الحميد (١٩٩٦) رمزية السلم والثعبان والدلالات المرتبطة بالسلم والكوابيس فى عالم إدوار الخراط، ويرى أن الكوابيس موجودة فى عالم إدوار الخراط منذ قصصه الأولى وكذلك السلم، وهي - الكوابيس والسلم - موجودة كذلك فى أعماله المتأخرة. فى قصة طلقة نار (١٩٩٤) التى نشرت بعد ذلك ضمن مجموعة حيطان عالية هناك حديث عن الوحوش الهائلة، والسباع المهاجمة والحفر العميقة التى تنفتح فجأة أمام أقدام الشخصية المحورية، أثناء الليل "فيتقلب فى فراشه ويستيقظ". والسلم فى عالم إدوار الخراط قد تكون صاعدة أو هابطة، داخلية أو خارجية، قديمة أو جديدة، ساكنة أو متحركة، حجرية أو خشبية، رخامية أو حديدية، ذات نهايات مفتوحة أو مغلقة، أحادية المسارات أو مزدوجتها وقد تجتمع أكثر من حالة من الحالات السابقة فى سلم واحد. وتوصف السلم فى أعمال إدوار الخراط بصفات مثل عريضة، خاوية، هشة، وغرة، ولا معة، هادئة، مسالة... الخ. تحدث حركات الصعود بالسلم أو بالمصاعد - التى هى سلم عصرية - وأحياناً ثالثة بلا سلم ولا مصعد. ترتبط السلم والحركة عليها فى عالم إدوار الخراط غالباً بالكوابيس.

ونادرا ما ارتبطت بالأحلام وكثيرا ما ارتبطت بالذكريات، ونادرا ما كانت هذه الذكريات مشرقة. السلام ترتبط بالكوابيس، والكوابيس ترتبط بحيوانات مفزعة كالكلاب والقرود، وبكائنات أسطورية كالثنين الذى يرتبط بدوره بالثعابين والحيات التى غالبا هى رموز مرتبطة بالشر والظلم والقسوة والحرمان والتجاهل والحتمية، والتدمير، والكوارث والقتل، وهو أيضا رمز مركب ورمز إنسانى عام ورمز مزدوج يشتمل على عناصر خاصة بالموت، وعناصر خاصة بالحياة، وهو مجدد لنفسه ومستمر، ذكرى وأنثوى، له دورات من التجلى والاختفاء، يرتبط بالخير والشر والنور والظلمة. وهكذا فإن صعود الإنسان على السلم - أيا كانت رمزية هذا الصعود - هى عالم إدوار الخراط غالبا ما يؤدى بالشخص المحورى فى القصة أو الرواية إلى أن يواجه الثعابين بأشكالها المختلفة خاصة، خلال الكوابيس، فينتهى به أن يستيقظ صارخا مفزوعا خائفا، والصرخة من المفردات المتكررة فى عالم إدوار الخراط، ويبدو أن لها بعض الأساس الواقعى فى حياته. للسلم فى عالم إدوار الخراط دلالاته الإنسانية العامة، كما أن له دلالاته الدينية - القبطية على نحو خاص - وله أيضا دلالاته الجنسية - الصعود والهبوط - وله ذلك دلالاته الإبداعية، وله أيضا دلالاته المعمارية، ودلالاته الخاصة فى نسج الأعمال الإبداعية وتكوينها، كما أن له دلالات أخرى كثيرة^(١)

(1) Barry, P. (1995). Beginning Theory : An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester and New York: Manchester University Press Davies, T. (1997). Humanism. London and New York: Routledge.

■ ترسيخ القيم الإنسانية والتأكيد على ضرورة التسامح والحوار - مع النص ومع الآخر ومع العالم ومع النفس ومع الماضي. يقترح محسن خضر في بداية حديثه عن رواية لبهاء طاهر (٢٠٠١) أن علاقة المثقف بالسلطة، وآثار التحولات الاجتماعية قيمتان و "تيمتان" مهيمنتان على أدب بهاء طاهر، وإذا أضفنا هما ثالثا يشغله وهو علاقة الشرق والغرب أو الذات والآخر لخرجنا بمعادلة تختزل مشروعه الإبداعي وهي قضية النهضة والتقدم. تدور أحداث رواية الحب في المنفى خلال عام ١٩٨٢، من خلال رؤى ومشاهدات المراسل الصحفى المصرى فى إحدى العواصم الأوروبية وبطلها اللابطل مثقف سليلي، مأزوم وتناقش بلغة درامية وبحرفية الروائى الماهر علاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية، أو علاقة الأنا العربية بالآخر الغربى، عبر بنية روائية متماسكة وممتعة. يفلت الروائى من الوقوع فى خطأ التعميم، والإطلاق، فليس كل البيض أصحاب وجوه قبيحة، فبرجيت المثقفة العاشقة، ومولى رئيس منظمة لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان يمثلان الوجه الناصع للغرب: النزاهة والعدل والحب، والقدرة على تخطى جلد الذات إلى الآخر، والتضامن مع ضحايا العدوان والديكتاتورية فى شيلي ولبنان وفلسطين، كما يفلت من تجميل الوجه العربى على إطلاقه، فإلى جوار بطلنا وإبراهيم الصحفى المصرى الماركسى الذى يسقط فى مخيم شاتيلا وهو يتصدى لوحشية جنود جيش الدفاع، فإننا نجد أمثلة لا أخلاقية فى عالما العربى. وتمثل الرواية بإحالات إلى البحتى والمتنبى

وزهير وعمر بن أبي ربيعة وكثير عزة وصلاح عبد الصبور والسياب وخليل حاوي وأمل أنقل ولوركا، ويورد أبياتا للمتنبي ونيرودا وإلى جانب أغنيات لأم كلثوم وشادية. إن لهذه التضمينات والاستعارات أكثر من وظيفة، منها إكساب الملامح الثقافية المطلوبة للشخصية، والتعبير عن الفضاء الثقافي العربي الخاص وصيرورة الثقافة العربية، وثالث وهو الأهم الإشارة إلى وحدة الثقافة الإنسانية باعتبارها المسار المشترك لالتقاء الحضارات المختلفة والمتصارعة، ويعمق المؤلف هذه الوظيفة بتكرار قراءة الحبيبين للشعر في خلواتهما^(١). من ناحية أخرى، يتناول سعيد يقطين (٢٠٠١) بالقراءة السردية رواية مدينة براقش (١٩٩٨) للكاتب المغربي أحمد المديني حيث ينطلق من القول بأن تجربة المديني الروائية على وجه الإجمال يحكمها هذا المبدأ الذي يمكن صياغته بلسان الحال الذي يقول: "أريد أن أحكي عن الواقع، لكنني لا أريد كتابة رواية واقعية". يتجلى هذا المبدأ في كل روايات المديني منذ زمن بين الولاية والحلم (١٩٧٦)، ويتضح كذلك في هيمنة "الواقعي" في أعماله وهو يتجسد من خلال حضور بنيات تتصل بالسياسي والأيدولوجي من جهة ومن خلال السؤال الدائم عن معنى الواقعية وتمرده المتواصل على "القصة" أو الحكاية ذات البداية والنهاية، ويظل الخطاب الروائي عند المديني "متحلا من قواعد السرد الروائي بمواصفاته التي تحددها المادة الحكائية"، ويظل الخطاب ينسج

(١) محسن خضر: "الحب في المنفى لبهاء طاهر... بين الحنين إلى الحلم الناصري وتشرريح الحضارة الغربية". نزوى، العدد السابع والعشرون، يوليو ٢٠٠١، ص ٢٧٥-٢٧٧.

"عوالم حكاية غير قابلة للحكي" لأنه "وهو يفككها يفكر فيها". ويسعى من خلال هذه العملية إلى تقديم صورته عن الواقع الذي يحاول الإمساك به، أو تشكيله بصيغ وأشكال خطابية متعددة، ولهذا يجد القارئ المتعجل صعوبة في قراءة رواياته لأنها لا تتأسس على مادة حكاية قابلة لأن تروى. تأتي خصوصية "مدينة براقش" في كونها وليدة هذا المبدأ العام الذي يحكم تجربة المديني، لكنها تنحرف عنه قليلا بسعيها إلى "تجسيد مواد حكاية وخرقها في الآن نفسه". إن الروائي يلجأ إلى "الحكي" في هذه الرواية، لكن الحكي يستدعي مادة حكاية أو قصة قابلة لأن تروى، لكن الروائي في العمق "ضد الحكي". المفارقة المركزية التي تمثل السمة الأساسية لتجربة المديني هي: "أنا أروي، ولكني لا أروي" انطلاقا من محاولة تشييد عالم حكاية، ولكن من خلال تقديمه بطريقة لا حكاية، وإذا كان "التفكيك وتقطيع السرد، واتباع الأسلوب السردى الشارح" عنوان النصوص الروائية التي سبقت مدينة براقش، فإن اللجوء إلى "توظيف الطبقات النصية المختلفة والمؤلفة في آن هو ما يطبع هذه الرواية، ويجعلها في الوقت نفسه سبلة التجربة وبداية لتطورها وتحولها". لذا تضطلع قراءة يقطين بتحليل الطبقات النصية في الرواية - العجائبي والواقعي والتاريخي والسياسي - والوقوف على أبعادها الدلالية والشكلية^(١).

(١) سعيد يقطين: "الطبقات النصية في مدينة براقش لأحمد المديني". نزوى، العدد ٢٧، يوليو ٢٠٠٠ ص ٢٤١-٢٤٨.

■ مقاومة القهر والقمع فى شتى صورهِ والدفاع عن حرية الإنسان وتحدى انغلاق الشكل والمضمون وتجاوز الأحادية السير- ذاتية والفرجسية الشعرية إلى التنوع والبوليفونية أو تعدد الأصوات. يأخذنا حاتم الصكر (٢٠٠٠) إلى اليمن فيعقد مقارنة بين رواية نبيلة الزبير لا.. ليست معقولة ورواية واقعية لعزيزة عبد الله هى رواية أحلام ... نبيلة ويلاحظ فى البداية أن روايات عزيزة عبد الله جميعا تأخذ أحداثها وشخصياتها من الواقع إلى درجة التطابق مع الوقائع أحيانا. يلاحظ الصكر كذلك وجود هموم مشتركة على لائحة اهتمامات الكاتبتين تتعلق بالذات النسوية ومكانتها فى الأسرة والمجتمع، واختياراتها المحددة برغبة الأسرة، فى قضايا الزواج والطلاق والميراث، والعمل، والحجاب، ومكانتها بين الأخوة الذكور، ونظرة المجتمع لها. كما تلامس الروائتان، بدرجة أو أخرى، قضايا الهجرة والاعتراق عن الوطن لغرض العيش، وهجران المرأة وترك الأبناء لديها لتربيتهم، وعلاقة المرأة كزوجة بأسرة الزوج وبأفراد أسرتها هى أيضا. ولا يغيب عن تلك اللائحة وجود نماذج نسوية شريرة هن فى الأصل ضحايا التقاليد المرفوضة ذاتها وسقوط المرأة أخلاقيا أو اجتماعيا فى بعض الحالات، نتيجة الانسحاق تحت وطأة استبداد الرجل، والعنف المسلط على المرأة. امرأة نبيلة الزبير لا تتفوق على امرأة عزيزة عبد الله بهذا الوعى المضاف ولا العمل أو الجراءة على اتخاذ القرار ومواجهة الأسرة ولكنها تنجى إلى الداخل متأملة ذاتها، ومفلسفة كل شيء حولها، حتى بحضور

الأب والأخ والأخت والجارة والصديقة والبنت والزوج فإن سكينة - البطلة/ الراوية - لا تكف عن الإعلان عما فى داخلها من لوعة لأنها صدمت بكل شيء، ولم يبق لها سوى ابنتها "رؤى" التى تلتصق كالضوء المبهروس وسط ظلام غيبوبتها وهذياناتها. إن رواية نبيلة الزبير تقدم، عبر وجهة نظر السارية المشاركة فى الأحداث والمتمركزة فى القلب منها، نموذجاً لوعى حاد، يرفض الواقع باستيعاب آلياته وطرائق عنفه واضطهانه، ويصنع خلاص المرأة باستجداء حقوقها أو العطف عليها بل باختيار مصيرها.. وتلك هى الرواية الجديدة التى يعبر عنها هذا الصوت الروائى الذى يحفظ للفن شروطه ومتطلباته بينما يعكف على تسرب مضامين التمرد واستقلال ورفض القهر أيا كان مصدره^(١).

أما التلاوى (٢٠٠٠) فقد قصر تحليله رواية الأصوات على روايات الأصوات العربية فى مصر فقط، وقد بلغت عشر روايات وهى الرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم وميرامار لنجيب محفوظ وأصوات لسليمان فياض والسنيرة لخيري شلبي والحرب فى بر مصر ويحدث فى مصر الآن للقييد وتحريك القلب لعبده جبير والمسافات لإبراهيم عبد الجيد والزنى بركات للغيطانى والكهف السحري لطفه وادي، كما حصر مفهوم تعدد الأصوات فى عشر روايات لا أكثر والواقع أن كل رواية مهما كانت اختيارات مؤلفها السردية هى رواية أصوات بطريقتها الخاصة. لا يقلل هذا بالقطع من أهمية الأطروحات التى قدمها وطبقها الناقد على

(١) حتم الصكر: "صوتان... ورويتان - الرواية النسوية فى اليمن". نزوى، العدد الثنى والعشرون، إبريل ٢٠٠٠، ص ٢٣٣-٢٣٥.

الروايات التى اختارها. "فى رواية الأصوات يتنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلبية للصوت، ليقدم نفسه، ويرصد وعيه بذاته وبالأخرين رسداً حراً، وتصبح استقلالية الأصوات مقدرة بحجم اختفائه، وبحجم الحد التنفيذى لخطه الروائى الساعى إلى الاكتشاف لا إلى التسجيل وهذا الاكتشاف هو الذى يساعد بدوره على الاحتفاظ بمسافة طبيعية بين الروائى وأصواته علماً بأن منطق الوعى الذاتى للروائى لا يسمح إلا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير." لكن الروائى لا يلخص وجهة النظر لآى صوت ليصل إلى وجهة نظره الخاصة، وإنما يقوم ببسط فكرة الصوت فى إطار نفسى يتأزم ويصل بالصوت إلى حد التعبير الخارجى ويندفع للحوار مع الآخر سواء كان حواراً داخلياً أو خارجياً.. وهذا ما يجده التلاوى مثلاً عند صوت مثل "مبروكة" فى رواية الرجل الذى فقد ظله فلقد عملت خادمة واختزنت طموحاتها لتجاوز طبقتها حتى تمكنت من الزواج بعبد الحميد أفندى لكن ابنه "يوسف" احتقرها ولم يساعدها فحطم طموحاتها فانفجرت سارية حاكية محاورة ولذلك عندما بدأت حديثها صورت حجم حقدها على "يوسف". ويعتمد الروائيون فى روايات الأصوات على تحقيق "اللاتجانس بالانتقال من صوت إلى صوت آخر مختلف وهى أبسط طريقة لإبراز اللاتجانس ووجهات النظر الجزئية المختلفة". وهناك روايات أصوات أخرى تحققت فيها التبادلات السردية بطريقة أخرى تعزز "اللاتجانس". القائم أساساً بين الأصوات وفى هذه الطريقة يظهر الروائى بشكل أوضح فى روايته وهو يشعرنا بوجوده من خلال التبدلات السردية فالروائى يحرص على تقديم الصوت أو الأصوات - سرد داخلى - ثم

ينتقل إلى ما يمكن تسميته السرد الخارجى الذى يحقق به خلفية وصفية ويدفع به تحرك الأحداث دفعاُ راسياً ونجد هذا فى روايات تحريك القلب والزنى بركات و يحدث فى مصر الآن ^(١) .

وفى تحليله رواية مريم الحكايا لعلوية صبح ينطلق مفيد نجم (٢٠٠٣) من العنوان الذى يحيل إلى مرجعية خارجية ، هى مرجعية حكايات ألف ليلة وليلة الشهرزادية كما يحيل العنوان من جهة أخرى إلى مرجعية داخلية هى مرجعية النص الروائى الذى تتولى فيه مريم سرد حكاياتها عن تجربتى صديقتها ابتسام وياسمين ، بالإضافة إلى حكايتها وحكاية أسرتها قبل وبعد الحرب اللبنانية ، الأمر الذى يجعل الرواية "رواية نسوية بامتياز سواء من حيث البطولة فى العمل ، أو من حيث الرؤية التى تشغل عليها" ، والتى تشغل بالواقع الاجتماعى والسياسى للمرأة ، وبالهزيمة وضياح الأحلام والخيبات المريرة التى تعيشها فى الواقع الذى يشهر إفلاسه وهزيمته وضياحه بصورة عامة. إن المتكلم فى السرد الحكائى - مريم - يعيدنا إلى العلاقة "بين الكتابة والتجربة الواقع وزمنه المادى ، والواقع المتخيل وزمنه الروائى ، وكذلك بين زمن الماضى الذى هو زمن التجربة ، وزمن الكتابة الذى يحاول أن يقبض على زمن التجربة المادى" ، لكن الدلالة الأهم لفعل الكتابة تكمن "فى سعى الساردة لإيجاد ما يشعرها بأنها لا تزال حية" ، أو فى عداد المفقودين فى الحرب أو بعدها ، "لأن الكتابة هى وسيلتها لإدراك صورة هذا الوجود المتعين

(١) محمد نجيب التلاوى: "وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية". منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

أو الغائب من خلال الوجود المتحقق في فعل الكتابة السردية في الرواية التي تكتبها" (١).

وتسعى لى عبد القادر خنياب (٢٠٠٤) في تحليلها رواية ضوع الكبريت لعبد الهادي الفرطوسي، إلى الكشف عن المعنى الخفى الكامن وراء بنياتها الشكلية وتتلسم هيمنة الفكر الذكوري الذي كانت ملامحه واضحة على الرواية، وقد ناقش البحث تاريخ الفكر الذكوري وهجاء الأنثى على امتداد العصور وربطها بما ورد في تلك الرواية. لقد استثمرت رواية ضوع الكبريت الأسطورة الضاربة بجذورها في أعماق غائرة، كما استثمرت أسلوب الخيال العلمي المعتمد على التعليلات العلمية المنطقية، فمزجت بين الأسلوب الغرائبي المعتمد على التفسير فوق الطبيعي والأسلوب العجائبي المعتمد على التعليل العلمي. نقدم أمثلة لكل ذلك من الرواية ونحاول رد الهيمنة الذكورية إلى جذورها التاريخية في الميثولوجيا القديمة، والكشف عن التداخل النصي مع قصة آدم وحواء وذلك الإغواء الأسطوري الذي يهدف إلى ذم المرأة وعدّها مصدراً للشروع. إن هناك تداخلاً نصياً بين قصة آدم وحواء وبين بطل الرواية في الأحداث والشخصيات والتسميات أيضاً. وتبقى الهيمنة الذكورية هما محورياً في كتابة الرواية العربية ونقدّها (٢).

من الهيمنة الذكورية والقمع الأسرى تأخذنا الرواية العربية إلى الطغيان والقهر والاستبداد في شتى صورته. في ورثة صنع الله إبراهيم تتناثر إشارات عابرة

(١) مفيد نجم: "المرأة رابوة ومروبة في رواية مريم الحكايا لطوبة صبح". نزوى، العدد الرابع والثلاثون، إبريل ٢٠٠٣، ص ٢٥٣-٢٥٥.

(٢) لى عبد القادر خنياب: "جدلية الأنوثة الذكورة في رواية ضوع الكبريت لعبد الهادي الفرطوسي". أفق، السنة الرابعة - العدد ٤١ - يناير ٢٠٠٤.

ترسم صورة "صدام" فى اليوميات التى تكتبها "وردة" وهى صورة "لسادى ومتطرف مولع بالعظمة والفرجسية يقامر بالمستقبل ويفسد الحاضر." وفى شقة الحرية لغازى القصيبى - وله أيضا العصفورية ودينسكو - يظهر الديكتاتور العراقى خلال فترة شبابه وأثناء خروجه من العراق إلى القاهرة كلاجئ سياسى بعد محاولته لاغتيال عبد الكريم قاسم ونراه فى الرواية شخصا "لا يرى إلا ذاته المتضخمة إلى جانب ولعه بالتدخين مع قدر من الوسامة والجاذبية القريبة من صورة الطاغية" ونراه كذلك فى سعادة السفير التى يسعى فيها القصيبى إلى تحليل أسباب غزو الكويت. وفى وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر - كما لاحظ الدكتور جابر عصفور - حضور بالغ لنموذج الطاغية وبالتحديد صدام حسين لكنها لا تصرح باسمه بل تصوره فى شكل الوحش الأسطورى (Leviathan) وحين يتحدد زمن الرواية فى الثلث الأخير من القرن العشرين تصير الدلالة واضحة على شخصية صدام. سوف يعاود الوحش الأسطورى الظهور فى مراثى الأيام لنفس المؤلف كما يرد فيما بعد. ويظل نموذج الطاغية وآليات صناعة القهر ومصائر الطغاة تتردد فى الأسلاف لفاضل العزاوى وتل اللحم لنجم والى ورسمت خطا فى الرمال لهانى الراهب وآخر الرعية لأبى بكر العيادى والمخطوطة الشرقية لواسينى الأعرج ومجنون الحكم لبنسالم حميش وشيء من الخوف لثروت أباطة والرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم والزنى بركات وهاتف المغيب لجمال الغيطانى وبرج العذراء لإبراهيم عبد المجيد^(١).

(١) سيد محمود: "أيام الديكتاتور الطويلة فى الرواية العربية - صورة صدام حسين فى كتلتات الروائيين العرب". الأهرام العربى، العدد ٣٥٥، ١٠ يناير ٢٠٠٤.

■ التعبير عن حلم الإنسان الدائم بعالم مثالي utopia فى مواجهة الواقع اللاتوبيوى dystopic الذى يحفل بالاستلاب والقمع ويكرس اليأس والإحباط. فى تعليقه على مراثى الأيام لحيدر حيدر، يقرر ناصر ونوس (٢٠٠٣) أن الحكايات الثلاث التى تندرج تحت عنوان مراثى الأيام لا يجمعها أى عنصر سوى عنصر الموضوع ، وهو موضوع الموت الذى يأتى قتلا أو غدرا أو اغتبالا وتقوم به السلطة الحاكمة ، أو القائد الحاكم الذى هو أقرب إلى الوحش الأسطوري. فلكل حكاية عناصرها المستقلة من حبكة وأحداث وشخصيات ومكان وزمان وفضاء روائي. بهذا المعنى فهى ليست رواية بالمعنى الكلاسيكى للمصطلح ، بل يمكن أن تكون رواية بالمعنى التجريبي أو ما بعد الحدائي. إن مراثى الأيام "حكاية تقوم بمجملها على التناص الذى يعقبه التعليق". تتوزع الحكاية الأولى مثلا على راويين ، الأول هو الراوى التاريخى الإمام أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى ، والثانى هو الراوى المعاصر غيلان الدمشقى الذى يعلق على قول الراوى الأول ، وهو فى الوقت نفسه يمثل صوت الروائى التواق للخروج من جحيم الحاضر إلى مكان قصى لا وجود له إلا فى الحكايات أو الأحلام ، مكان أقرب ما يكون إلى جزيرة حى بن يقطان وأمه الغزالة. وهكذا نجد أن عمل حيدر حيدر هو كتابة عن الكتابة، كتابة مشغولة بالواقع وبنفسها وبال حلم باليوتوبيا و أنسنة التاريخ ^(١).

(١) ناصر ونوس: "مراثى الأيام لحيدر حيدر رواية فى ثلاث حكايات يجمعها الموت". نزوى، العدد الرابع والثلاثون، إبريل ٢٠٠٣، ص ٢٦٢-٢٦٤.

■ استلهم التاريخ والأدب الشفهي في سبيل إعادة قراءتهما وإسقاطهما على الحاضر أحيانا وكذا التأكيد على وحدة التجربة الإنسانية رغم اختلاف تجلياتها. في هذا الصدد، يلفت فخرى صالح (٢٠٠٣) في مقدمة دراسته عن ثلاثية رضوى عاشور النظر إلى صعوبة "فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ"، وإقامة "جدار فاصل" بين الرواية وما يسمى في حقل المعرفة التاريخية بالتسجيل التاريخي لأن قطاعا من الرواية العربية "يشتغل على المادة التاريخية نفسها التي يعيد المؤرخ تركيبها وتأويل معناها، حيث يقوم الروائي، مستخدما التخيل وإعادة بناء المرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له، بعملية تركيب جديدة للوقائع والأحداث والظرف التاريخي والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة مضيفا إليها شخصيات متخيلة تساعده في تأييد المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية والأزمة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة". هذا ما نجده عند روائيين مثل أمين معلوف وعبد الرحمن منيف ورضوى عاشور وجمال الغيطاني وبنسالم حميش و إسماعيل فهد إسماعيل لأن المادة التاريخية "هي الأساس الذي تتشكل منه المادة التخيلية". وبغض النظر عن درجة التزام الروائي بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له، والمكان الذي تسعى فيه شخصياته الروائية، فإن توفير المادة التاريخية الأولية هو الخطوة الأولى في هذا النوع من الكتابة الروائية. وهذا ما تفعله رضوى عاشور في

ثلاثية غرناطة التي تستعيد من التاريخ تجربة الموريسكيين فى المرحلة التى أعقبت سقوط غرناطة بيد القشتاليين ، وتقوم بتتبع عمليات التنصير القسرى ثم طرد آخر مسلمى الأندلس فى السنوات الأولى من القرن السابع عشر. إن الكاتبة تعيد تشكيل المادة التاريخية ، التى تقع فى بؤرة العمل وتمثل الخلفية التى تنسج رضوى عاشور عالمها الروائى استنادا إليها مستعينة بالمصادر التاريخية التى تحكى عن الموريسكيين ، بما يتناسب مع اللحظة التاريخية المعاصرة. ومع أن الكاتبة تحافظ على الخلفية التاريخية ، وتقيم معمارها الروائى على ما تقتضيه من التاريخ وتعمل على توليفه فى ثلاثيتها ، كما تسعى إلى جعل شخصياتها يتحركون على الورق ، إلا أن ما يفعله على إذ يغادر الميناء ، رافضا الرحيل عائدا إلى الأندلس الضائعة ، هو "مطابقة رمزية بين الأندلس وفلسطين أندلس العرب الضائعة الجديدة". ولعل هذا البعد الرمضى هو ما يجعل الكتابة الروائية "تغذ خطاها مبتعدة عن عملية التسجيل التاريخى لتحيا فى بعدها المجازى وفضاؤها المتخيل" (١).

فى التطبيقات التى ترد فيمابقى من الكتاب محاولة لاستكشاف النزعة الإنسانية فى عدد من النصوص الروائية/السردية العربية. هى مجرد محاولة لا يمكن أن تنجو من القصور، ليس فقط لأنها تتناول عدداً محدوداً من النصوص

(١) فخرى صالح: "عن العلاقة بين الرواية والتاريخ - ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور نموذجا". نزوى، العدد الثالث و الثلاثون، يناير ٢٠٠٣، ص ص ٢٦٣-٢٦٥.

أو لأنها لا تقدم مقولات نهائية عن أى من هذه النصوص، أو لأنها تنحاز إلى الدلالة والمضمون فى كثير من المواضع، ولكن لأنها إضافة إلى ذلك وإلى غير ذلك تبقى محدودة بحدود خلفية كاتبها (وتحيزاته الحتمية التى لا يحوها مجرد إقرار بالحياد.) غير أن المحاولة تظل محاولة مشروعة طالما لا ينقصها الإيمان بجدوى الكتابة وقيمة السرد وجدارة الرواية العربية وقدرة الأمة العربية على التألق من جديد.

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

إنسانية التأريخ :

عن الفاتحة النصية للخطط القريرية

همزة التاريخ :

لعل من يراجع ما عانت الأمة الإسلامية والعربية وتعاين من مشكلات فكرية وما تحفل به من إشكاليات ثقافية يتوقف عند الأثر السلبي البالغ لغياب الهمزة من "التاريخ" ويستطيع بقليل من الجهد الذهني أن يرد إلى هذا الغياب عدداً كبيراً من تلك المشكلات والإشكاليات. فـ"التاريخ" بغير الهمزة اسم والاسم ثابت مطلق وفي وجود الهمزة يصبح الاسم فعلاً نسبياً متغيراً متحولاً. هذا الفارق الجوهرى بين التاريخ والتأريخ، الذى أشرنا إليه فى مقدمة الكتاب، هو الفارق الذى نجده بين الكتابة العلمية والكتابة الإبداعية:

وما بين المعرفة التى يتضمنها خطاب علمى وبين المعرفة التى تأتىنا عبر الكتابة الإبداعية، بون شاسع. المعرفة فى الخطاب العلمى - كما يقترح بارث - ملفوظ، وهى فى الكتابة تلفظ، وشتان ما بين الحالة الأولى والحالة الثانية، فالملفوظ مُنتج، إنه كيان جامد لا روح له ، أما التللفظ فهو طريقة وتصور فى الإنتاج، إنه انفعال إنسانى ، أو هو إمساك بأحوال الذات وابتهاجها بنفسها وما يحيط بها ^(١). ولقد أدرك كثيرون فى الغرب وقليلون فى عالمنا العربى أن التاريخ ليس كالفيزياء والكيمياء والأحياء وغيرها من العلوم الطبيعية ومن هنا نشأت مدارس نقدية كالتاريخية الجديدة وتتمثل أهم مقولاتها ومفاهيمها فى أن النص

(١) أمبيرتو إيكو: حاشية على اسم الورد - آليات الكتابة، ١٩٨٣، ترجمة وتقديم: سعيد بنجراد. <http://www.said-yaktine.com/eco.htm>. بقليل من التصرف.

التاريخي / السردى ليس كياناً سردياً مستقلاً عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كما أن "معنى النص" ليس ثابتاً بل يتغير بتغير ظروف التلقي. ليس التاريخ نسقاً متجانساً ثابتاً من الحقائق والأحداث، فهو فى نهاية الأمر نص سردي يخضع للظروف الثقافية والاجتماعية المحيطة بإنتاجه وتلقيه. وليست هناك طبيعة إنسانية جوهرية خالدة لا تتغير، كما أن مؤلف النص ليس كائناً مستقلاً موضوعياً مفرغاً من الدافعية والأيدولوجيا. يصدق هذا كذلك على القارئ، فليس هناك قراءة بريئة محايدة، بل يتراوح موقف القارئ من النص بين التعميم والتبني والرفض والصمت والتحوير والتوظيف وربما التسليع وتختلف مخرجات القراءة باختلاف الظروف التى تحدث فيها⁽¹⁾.

إن التاريخ فى مراحلہ المختلفة فعل إنساني: فى جمع الحقائق والمعلومات وفى نقدها وفحصها وفى كتابتها عرضها. وسوف تظل ثنائيات القديم والجديد والأصالة والمعاصرة والتقليد والتجديد والتلقى والنقد تعجزنا عن الحركة والنمو طالما لا نستطيع أن نسقط عن التاريخ ما اكتسبه فى ثقافتنا من قداسة هذا التقديس هو الذى يرد إليه كثير من عاداتنا القرائية السالبة التى تكتفى بالصمت والتلقى ولا تتجاوزهما إلى التحليل والنقد ومن هذا النوع من القراءة ينبع العنف والتطرف ونفى الآخر وتهميش الاجتهاد. ولا ينبغي أن يقودنا ذلك إلى نقيض التقديس بل إلى القراءة الواعية الناقدة. فى هذه الدراسة نتناول جزءاً من نص تأريخى مهم فى محاولة للتعرف على "إنسانيته" التى لا تتنافى مع منهجيته

(1) Abrams, M. H. (1993). A Glossary of Literary Terms, 6th ed. New York: Harcourt Brace.

الصارمة ولا تنفيها. وحين نتخلص من بعض أوهامنا عن التاريخ يصبح من السهل التخلص من كثير من عاداتنا السيئة فى قراءة الرواية.

فاتحة الخطط المقرزية :

"الحمد لله الذى عرّف وفهّم، وعلم الإنسان ما لم يكن يعلم... وعلى آله وصحابته والتابعين وسلم تسليماً كثيراً إلى يوم الدين ، وبعد فإن علم التاريخ من أجل العلوم قدراً وأشرفها عند العقلاء مكانة وخطراً، لما يحويه من المواعظ والإنذار بالرحيل إلى الآخرة عن هذه الدار والإطلاع على مكارم الأخلاق ليقتدى بها واستعلام مذام الفعال ليرغب عنها أولوالنهي.. وكانت مصر هى مسقط رأسى وملعب أترابى ومجمع ناسى ومغنى عشيرتى وجامتى وموطن خاصتى وعامتى وجوْجوى الذى ربى جناحى فى وكره وعش مآربى فلا تهوى الأنفس غير ذكره لازلت مذكورة فى العلم وآتانى ربى الفطنة والفهم أرغب فى معرفة أخبارها وأحب الإشراف على الاعتراف من آبارها وأهوى مسائله الركبان عن سكان ديارها فقيدت بخطى فى الأعوام الكثيرة وجمعت من ذلك فوائد قل ما يجمعها كتاب أو يحويها لعزتها وغرابتها إهاب إلا أنها ليست مرتبة على مثال ولا مهذبة بطريقة ما نسج على منوال أردت أن أخص منها أنباء ما بديار مصر من الآثار الباقية عن الأمم الماضية والقرون الخالية.. وأنثر خلال ذلك نكتاً لطيفة وحكماً بديعة شريفة من غير إطالة ولا إكثار ولا إجحاف مخل بالغرض ولا اختصار بل وسط بين الطرفين وطريق بين فلهدا سميته... وإنى لأرجو أن يحظى إن شاء الله تعالى عند الملوك ولا ينبو عنه طباع العامى والصعلوك ويجله العالم المنتهى ويعجب به الطالب

المبتدئ وترضاه خلائق العابد الناسك ولا يمجّه سمع الخليع الفاتك ويتخذّه أهل البطالة والرفاهية سمرا ويعدّه أولو الرأى والتدبير موعظة وعبرا يستدلّون به على عظيم قدرة الله تعالى فى تبديل الأبدال ويعرفون به عجائب صنع ربنا سبحانه من تنقل الأمور من حال إلى حال، فإن كنت أحسنت فيما جمعت وأصبت فى الذى صنعت ووضعت فذلك من عميم ممن الله تعالى وجزيل فضله وعظيم أنعمه على وجيل طوله وإن أنا أسأت فيما فعلت وأخطأت إذ وضعت فما أجدرا الإنسان بالإساءة والعيوب إذا لم يعصمه ويحفظه علام الغيوب [نظم].. فليسبل الناظر فى هذا التأليف على مؤلفه ذيل ستره إن مرت به هفوة وليغض تجاوزاً وصفحاً إن وقف منه على كبوة أو نبوة فأى جواد وإن عنق ما يكبو وأى غضب مهند لا يكل ولا ينبو لاسيما والخاطر بالأفكار مشغول والعزم لالتواء الأمور وتعسرهما فاتر محلول والذهن من خطوب هذا الزمن القطوب كليل والقلب لتوالى المحن وتواتر الإحن عليل.. [نظم]... والله أسأل أن يحلّى هذا الكتاب بالقبول عند الجلة والعلماء كما أعوذ به من تطرق أيدى الحساد إليه والجهلاء وأن يهدينى.. سواء السبيل إنه حسبنا ونعم الوكيل.. لا إله إلا هو ولا معبود سواه...".

التحليل :

هذه - بقدر من التصرف بالحذف - هى الفاتحة النصية (incipit) لكتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقرئية لتقى الدين أبى العباس أحمد بن على المقرئى (٧٦٦ - ٨٤٥ هـ) والذى ولد فى بعلبك (؟) لكن نشأ وعاش فى القاهرة. أعيد نشر هذا الكتاب فى سلسلة الذخائر القاهرة: الهيئة

العامّة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م. يقع الكتابُ في أربعة مجلدات، تكفل المجلد الأول منه بمسائلَ جغرافيةٍ، وأمورٍ تاريخيةٍ، وحديث عن معالمٍ للعمران البشري. ثم كان المجلد الثاني عن تاريخ الخليفة في كلياته العامّة، وأصوله المتشابكة المشتركة. والجزء الثالث غنى ببعض الوقائع، والحوادث، والمعالم. واهتم المجلد الأخير بالمساجد الجامعة، والفرق العقائدية، والمشاهد، والكنائس وما إليها.

هذه الفاتحة النصية جزء من المقدمة إذ يرد بعدها (ذكر الرؤوس الثمانية) وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه (ص ٢). سوف تركز هذه المقاربة على الفاتحة النصية وتلقى بعض الضوء على بقية المقدمة.

ليس من العسير أن نضع أيدينا على ما للفاتحة النصية من أهمية، إذ تقع في مكان حدودي بين النص والعالم، تكشف عن مؤثرات وتأثيرات السياق على الكاتب والنص ومن ثم على المتلقى وتتضمن مجموعة من بنود عقد القراءة بين الكاتب والمتلقى وتشكل الجزء الأكبر من أفق التلقى، خصوصاً في ظل غياب صفحة الغلاف.

إن مصطلح incipit في أصله اللاتيني يعني "here/it begins" أو هنا يبدأ والفاعل المستتر هو النص والمؤلف معاً: هنا يبدأ سواد الكتابة يقطع بياض ما قبل الكتابة، هنا يبدأ النص في التحول من فكرة إلى نسق لغوي؛ هنا يبدأ الكاتب في تقديم بضاعته للقارئ؛ هنا يبدأ القارئ في القراءة والدخول إلى عالم النص^(١). كما

(١) أندري دي لنجو: "في إنشائية الفواتح النصية"، ترجمة: سعد بن إدريس نبيخ. نوافذ، ١٠، ١٩٩٩، ص ١٩-٦٨.

أنه لبس من العسير تعيين حدود الفاتحة النصية في خطط المقرئى فهي تبدأ بالبسملة وتنتهى عند "لا إله إلا هو ولا معبود سواه" التى يليها مباشرة عنوان يتوسط الصفحة:

(ذكر الرأس الثمانية)

أول ما يلفت النظر فى الفاتحة النصية هو هيمنة الخطاب الدينى فهي تبدأ بدباجة دينية^(١): البسملة والحمد والصلاة والسلام على رسول الله وتدخلها المفردات الدينية تتسم هذه الدباجة بدورها بهيمنة السجع والجناس والتكرار والتوازى التركيبى والتقفية الداخلية والخارجية وكذا الاقتباس من النصوص الدينية الإسلامية: "وعلم الإنسان ما لم يكن يعلم"، "نعما ظاهرة وباطنة"، "طبع على قلوب آخرين"، "سيحشرهم أجمعين"، "لا يسأل عما يفعل وهم يسئلون"، "فى عليين". من هنا يتبدى التناسل المحورى بين هذه الفاتحة النصية من ناحية وبين سائر الفواتح النصية فى كتب التراث وخطبة الجمعة وخطاب الفتاوى وجملة الكتب الدينية الإسلامية من ناحية أخرى.

هذه الدباجة الدينية تعكس هيمنة الدين على مستوى الخطاب والحياة اليومية فى العالم العربى الإسلامى. تلك الهيمنة التى عاشت أزهى عصورها منذ نزول القرآن حتى نهاية الدول العثمانية وبداية الاحتكاك "بالفرنجة" أو الغرب. مازال الدين يحتل مكانة بارزة فى حياة الشرق، لكن أهميته تتضاءل مع التحول من الزراعة إلى الصناعة إلى المعلوماتية ومع ازدهار ما بعد الحداثة التى يتمثل أحد

(١) بوجمعة جسمى: "خطاب المقدمات فى شروح- مخطوطة لما أبدعه العربى من مقامات". جفور، ١، ١، ١٩٩٩، ص ٢٣٧-٢٥٤.

مبادئها فى القول بضعف تأثير السرديات الكبرى^(١) metanarratives وأهمها الدين. نستطيع أن نقف على هذا التحول من خلال مقارنة بسيطة بين فاتحة خطط المقرئى وبين مقدمة أطروحة أكاديمية فى التاريخ الإسلامى فى مطلع الألفية الثالثة.

هكذا يفتح السياق النصّ على مؤلفه وهكذا يجلى الخطاب ما يحيط بإنتاجه من أيديولوجيات وقيم سائدة. غير أن الفاتحة النصية- فى اعتمادها الخطاب الدينى إطاراً مرجعياً- لا تتوقف عند مجرد التعبير عن هيمنة هذا الخطاب على السياق الذى أنتجت فيه، بل تتجاوز ذلك إلى تحقيق غايات تواصلية منها التأسيس لمشروعية النص الذى ترد فى بدايته والتجاوب مع التوقعات القرائية السائدة فى زمانها وكذا التأكيد على مصداقية الخطاب الذى تقدم له من خلال استلهام القرآن الكريم والتقاطع مع نصوص وخطابات محورية فى الثقافة الإسلامية.

ولا يقتصر حضور الخطاب الدينى فى الفاتحة النصية على الديباجة الدينية بل يمتد إلى ما يتبقى منها فنجد فى تبرير دراسة التاريخ: "لما يحويه من المواعظ والإنذار بالرحيل إلى الآخرة عن هذه الدار والإطلاع على مكارم الأخلاق ليفتدى بها واستعلام مذاقّ الفعال ليرغب عنها أولو النهى" (ص ٢). هذا تبرير دينى أخلاقى ينسجم مع التوجه الدينى الذى يغلب على الفاتحة النصية، ويفترض أن التاريخ سجل للحقائق، لكنه لا ينسجم بالضرورة مع مبررات دراسة التاريخ فى عصور غير

(1) Strinati, D. (1995). An Introduction to Theories of Popular Culture. London and New York: Routledge, pp. 225-226.

عصر المقرئى وثقافات غير ثقافته. لقد أصبح بعض النقاد يتناولون التاريخ رغبة فى انتهاكه وإسقاط القدسية عنه من خلال الوقوف على ما فيه من فراغات وتحيزات وتجليات للأيدىولوجيا ولعلاقات القوة والهيمنة التى تحيط بإنتاجه وتأويله. وينسجم تبرير المقرئى دراسة التاريخ كذلك مع العتبة الأولى للنص وهى العنوان الذى يحتوى مفردتين دينيتين هما "المواعظ" و"الاعتبار" تشيران إلى الغاية الكبرى للنص.

ثم ينتقل المؤلف إلى تأكيد انتمائه لمصر: "وكانت مصر هى مسقط رأسى.. فلا تهوى الأنفس غير ذكره". يؤدى هذا التأكيد وظيفتين على الأقل، الأولى هى إسقاط أهمية الانتماء إلى بعلبك من حيث المولد - على كل حال هذا الانتماء غير مؤكد - والثانية هى زيادة مصداقية المعلومات التاريخية التى تتضمنها الخطط. لكن هذا التأكيد يؤدى وظيفة ثالثة غير مقصودة وهى أنه يسم الكتابة بالتحيز لمصر واحدة على حساب سائر الأمصار.

تشتمل الفاتحة كذلك على إشارات دالة إلى فعل التأريخ والكتابة: "فقدت بخطى فى الأعوام الكثيرة وجمعت.. فأردت أن أخلص منها أنباء ما بديار مصر من الآثار الباقية.. وأذكر ما بمدينة القاهرة من آثار القصور الزاهية.. مع التعريف بحال من أسس ذلك... والتنبؤ بذكر من شاهدها.. وأنتثر خلال ذلك نكتاً لطيفة.. من غير إطالة ولا إكثار" (ص ٢). هكذا نشأ نص خطط المقرئى: من جمع وتدوين أولى إلى تلخيص وترتيب ثم كتابة نهائية مع تنميق السرد "بنكت لطيفة" و"حكم بديعة شريفة". حسناً فعل المقرئى حين استخدم صيغة المبني للمعلوم وحين اختار ضمير

المتكلم، لأنه- وهو مؤرخ ذائع الصيت- لا ينفى القصدية ولا يسقط همزة التأريخ. كما أنه يعلن صراحة أنه لخص مما جمع وقيد، وفعل التلخيص يشتمل على اختيار ودافعية وقصدية لم يشأ المقرئ أن يخفيها.

وتمارس الأنا دورها كذلك فيما يجد القارئ في الفاتحة من تمجيد الذات: "فوائد قل ما يجمعها كتاب أو يحويها لعزتها وغرابتها إهاب.. من غير إطالة ولا إكثار ولا إحفاف مخل بالغرض ولا اختصار.. كما أعوذ به من تطرق أيدي الحساد إليه" (ص ٢). سوف يثير ذكر الحساد في هذا الموضع دهشة- وربما سخرية- المحدثين، لكنه ليس نافراً عن سياقه، ودلالته على تمجيد الذات واضحة فهو يشي باعتقاد المؤلف أن كتابه من الجودة والأهمية بحيث يستفز الحساد.

لكن المؤلف لا يتمادى في تمجيد ذاته لأن الخطاب الدينى الذى يستند إليه لا يستحسن تمجيد الذات. يظل المقرئ يلوذ بالدين وبالله تعالى ينسب إليه الفضل وينسب القصور إلى كونه بشراً وإلى شواغله وهمومه ويرجو القارئ أن يغض الطرف عن كبوات المؤلف ومساوئ التأليف ويظل يدعو الله أن يحلى كتابه بالقبول ويختم الفاتحة النصية بالدعاء ثم التوحيد.

وربما يلفتنا كذلك فى هذه الفاتحة تأكيدها على أن فعل الكتابة/ التأريخ فعل إنسانى وأن المؤلف ليس كائناً أثرياً أو أسطورياً بل هو بشر كالבشر يشكو ويرجو ويمجد عمله حيناً ويشعر بعجزه الإنسانى أحياناً. مازال الكتاب فى عصرنا واعيّن بوجود القارئ، حتى فى الأطروحات العلمية نجد إشارة إلى "حدود الدراسة" و"جوانب القصور فيها"، وإلى الصعوبات التى صادفتنا أثناء بحثه ونجد كذلك

الشكر لمن ساعد الباحث والاعتراف بأن ما فى البحث من قصور تقع اللائمة فيه على الباحث دون غيره. لكن حميمية التواصل فى فاتحة المقرئى لا شبيه لها فى كتب التاريخ أو الأطروحات الأكاديمية الحديثة.

كما تتجلى فى فاتحة المقرئى سمة من سمات الكتابة التاريخية التراثية وهى اللجوء إلى الشعر- الأصيل أو المقتبس. ينسجم اللجوء إلى الشعر مع الميل العام فى المصنفات التراثية نحو الإيقاع الظاهر والكلام المسجوع، ومع المراحل المبكرة فى التحول من الشفاهية إلى الكتابة ومع الإيمان بالشعر بوصفه نسقاً لغوياً أسمى وأوقع وأخلد من النثر. مازال الشعر يمثل ملاناً للنفاة حين تعوزهم الشواهد وللخطباء حين يريدون رفع درجة استجابة المتلقى. كما ينسجم لجوء المقرئى إلى الشعر مع السياق القريب فى نص الفاتحة، فهو يلوذ بالشعر فى لحظات خاصة يتوسل فيها تسامح القراء ويشكوهم همهم ونعمه. لكن يظل المقرئى متهماً على الأقل بالصمت حين يورد أبياتاً شعرية لا يعلن صراحة أنها من نظمه كما لا يحيل القارئ إلى مصدرها إن لم تكن من نظمه (هل كانت هذه الأبيات من الذبوع بحيث لم يجد المؤلف حاجة إلى توثيقها؟)، لن يمر هذا الصمت مرور الكرام فى عصر الملكية الفكرية وحقوق الطبع، خصوصاً فى دراسة أكاديمية.

من قبيل تحصيل الحاصل أن نشير بعد ذلك إلى الطبيعة الميتانصية (النصية الشارحة) لفاتحة المقرئى. فهى ببساطة نص عن نص تستهله وتنسبه إلى فرعه المعرفى وتعرف بالسياق الذى أحاط بإنتاجه وتشير إلى محتواه، وبعض سمات أسلوبه، وغايات مؤلفه، وبعض شروط قراءته وتوقعات مؤلفه. والفاتحة كذلك

مقدمة لمقدمة، إذ يتبعها جزء أكثر "موضوعية" هو (ذكر الرؤوس الثمانية) وينتمى معها إلى النص المحيط Paratext⁽¹⁾. من هنا ينبغي التأكيد على ضرورة دراسة المقدمة بكاملها وكذا تحليل المقدمة في ضوء نص الخطط.

في ذكر الرؤوس الثمانية ما لا يمكن تجاوزه من عرض للمنهج التاريخي في مراحل التأليف المتعاقبة. يقول المقرئ: "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي: الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأى أنحاء التعاليم المستعملة فيه". إذن الخطط في تناص ظاهر مع عادة القدماء من المعلمين وإذن نحن إزاء كتابة عن الكتابة لا مجرد كتابة عن الواقع. نصية شارحة مزدوجة: فالمقدمة نص عن نص وهو الخطط وهذا الجزء نص عن نص وهو المقدمة. ثم يتناول المؤلف تلك الرؤوس مستهلاً بنسبة ما يلي إلى نفسه دون موارد أو موارد: "فنقول: أما الغرض في هذا التأليف فإنه جمع ما تفرّق من أخبار أرض مصر وأحوال سكانها كي يلتئم من مجموعها معرفة جمل أخبار إقليم مصر وهي التي إذا حصلت في ذهن إنسان اقتدر على أن يخبر في كل وقت بما كان في أرض مصر من الآثار الباقية والبائدة ويقص أحوال من ابتدأها ومن حلها وكيف كانت مصائر أمورهم وما يتصل بذلك على سبيل الاتباع لها بحسب ما تحصل به الفائدة الكلية بذلك الأثر". هذه هي مشكلة الكتاب أو موضوعه أو قضيته وكذلك أهدافه وغاياته. والمتلقى حاضر في كل ذلك مائل أمام المؤلف – "إذا حصلت في ذهن

(1) Lane, P. (1992). La Peripherie du Texte. Paris: Nathan

إنسان...". إن المؤلف لا يكتفى بتحديد مشكلة كتابه وغايته بل يحدد غاية للقراءة إذا حصلت يمكن القول إن الكتاب قد حقق بعض أهدافه . تلك الغاية القرائية غاية مزدوجة - معرفية وسلوكية: "فتتهذب بتدبر ذلك نفسه وترتاض أخلاقه فيحب الخير ويفعله ويكره الشر ويتجنبه ويعرف فناء الدنيا فيحظى بالإعراض عنها والإقبال على ما يبقى." فى غياب المغريات البصرية والسمعية التى تخطفنا اليوم تمثل تلك الغاية القرائية عنصراً مهماً من عناصر الترغيب فى قراءة الخطط.

ولا يكتفى المؤلف بتحديد غاية الكتاب وثمره الاطلاع عليه بل يتجاوز ذلك إلى الحديث عما ينبغى أن يكون القارئ ملماً به قبل أن يشرع فى قراءة الخطط - أى الخلفية المعرفية اللازمة للقراءة: "أما مرتبة هذا الكتاب فإنه من جملة أحد قسمى العلم اللذين هما العقلى والنقلى فينبغى أن يتفرغ لمطالعتة وتدبر مواعظه بعد إتقان ما تجب معرفته من العلوم النقلية والعقلية فإنه يحصل بتدبره لمن أزال الله أكنة قلبه وغشاوة بصره نتيجة العلم بما صار إليه أبناء جنسه بعد التخول فى الأموال والجنود من الفناء والبيود فإذا مرتبته بعد معرفة أقسام العلوم العقلية والنقلية ليعرف منه كيف كان عاقبة الذين كانوا من قبل." على معنى أن المتلقى ينبغى أن يكون ملماً بوجهة النظر الإسلامية فى التاريخ حتى تتحقق له الغاية المرجوة من القراءة.

ثم ينسب المؤلف الكتاب إلى الفرع المعرفى الذى ينتمى إليه: "وأما من أى علم هذا الكتاب فإنه من علم الأخبار وبها عرفت شرائع الله تعالى التى شرعها وحفظت سنن أنبيائه ورسله ودون هداهم الذى يقتدى به من وفقه الله تعالى إلى

عبادته وهداه إلى طاعته وحفظه من مخالفته وبها نقلت أخبار من مضى من الملوك
والفراعنة وكيف حل بهم سخط الله تعالى لما أتوا ما نهوا عنه وبها اقتدر الخليفة
من أبناء البشر على معرفة ما دونوه من العلوم والصنائع وتأتى لهم على ما غاب
عنهم من الأقطار الشاسعة والأمصار النائية وغير ذلك مما لا ينكر فضله ولكل أمة
من أمم العرب والعجم على تباين آرائهم واختلاف عقائدهم أخبار عندهم معروفة
مشهورة ذائعة بينهم ولكل مصر من الأمصار المعمورة حوادث قد مرت به يعرفها
علماء ذلك المصر فى كل عصر ولو استقصيت ما صنف علماء العرب والعجم فى
ذلك لتجاوز حد الكثرة وعجزت القدرة البشرية عن حصره. " هنا لا يكتفى المؤلف
بتسمية العلم الذى ينتسب إليه كتابه بل يؤكد عل أهميته القصوى فيما يضيف إلى
ما سبق من سعى المؤلف إلى التأسيس لمشروعية الكتاب والتأكيد على الحاجة إليه
وهو ما أصبح الكتاب المعاصرون يضعونه تحت عنوان أهمية الدراسة أو مبرراتها.
ثم يذكر المؤلف أجزاء الكتاب المختلفة: " وأما أجزاؤه .

أولها: يشتمل على جمل من أخبار أرض مصر وأحوال نيلها وخراجها وجبالها.

وثانيها: يشتمل على كثير من مدنها وأجناس أهلها.

وثالثها: يشتمل على أخبار فسطاط مصر ومن ملكها.

رابعها: يشتمل على أخبار القاهرة وخلائقها وما كان لهم من الآثار.

وخامسها: يشتمل على ذكر ما أدركت عليه القاهرة وظواهرها من الأحوال.

وسادسها: يشتمل على ذكر قلعة الجبل وملوكها. وسابعها: يشتمل على ذكر

الأسباب التى نشأ عنها خراب إقليم مصر.

وقد تضمن كل جزء من هذه الأجزاء السبعة عدة أقسام.

ولعل من أهم الرؤوس التي ترد في المقدمة الحديث عن منهجيتها وطرائق جمع البيانات فيه وهي النقل والرواية والمشاهدة: "وأما أى أنحاء التعاليم التي قصدت في هذا الكتاب فإنى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهي النقل من الكتب المصنفة في العلوم والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس والمشاهدة لما عاينته ورأيت. "فيما يتصل بالنقل يؤكد المؤلف على التبعة الأخلاقية في رصد الدراسات السابقة ويسخر من صنف من المؤلفين "صار لقلّة إشرافه على العلوم وقصور بابه في معرفة علوم التاريخ وجهل مقالات الناس يهجم بالإنكار على ما لا يعرفه." لا ينبغي أن يعادى المرء ما يجهل. فأين نحن اليوم من نصائح المقرئ؟

وفي معرض حديثه عن الرواية والمشاهدة يجيب المقرئ عن تساؤل طرحناه من قبل فيما يتصل بنسبة الأشعار والأخبار إلى مصادرها ويعترف في الوقت ذاته بقصوره الإنسانى ولا يقع فى شرك الوهم - وهم المعرفة المطلقة: "وأما الرواية عمن أدركت من الجلة والمشايخ فإنى فى الغالب والأكثر أصرح باسم من حدثنى إلا أن لا يحتاج إلى تعيينه أو أكون قد أنسيته وقلّ ما يتفق مثل ذلك. وأما ما شاهدته فإنى أرجو أن أكون ولله الحمد غير متهم ولا ظنين." وفى كل ذلك تلك الأنا المتكلمة فى النص تفصح عن نفسها غير مضطرة إلى استخدام المبنى للمجهول وتكرر فى النهاية التأكيد على محدودية المعرفة الإنسانية وطلاقة المعرفة الإلهية: "وقد قلت فى هذه الرؤوس الثمانية ما فيه قنع وكفاية ولم يبق إلا أن أشرع فيما قصدت وعزى أن أجعل الكلام فى كل خط من الأخطاط وفى كل أثر من الآثار على حدة

ليكون العلم بما يشتمل عليه من الأخبار أجمع وأكثر فائدة وأسهل تناوُلًا واللَّه يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم وفوق كلِّ ذى علم عليم."

وها هى ذى الأنا المتكلمة فى نهاية فقرة من عرض المقرئى بعض "الدراسات السابقة" أو "الأدبيات" فى موضوع كتابه، تسلم الأمر كله لله وتعود لتعترف بعجزها ونقصانها ولا تختفى مع ذلك خلف قناع المبنى للمجهول: "... فلما كانت الحوادث والمحن من سنة ست وثمانمائة شمل الخراب القاهرة ومصر وعامة الإقليم وسأورد من ذكر الخطط ما تصل إليه قدرتى إن شاء الله تعالى." ولا تكاد تلك الأنا تغيب فى أى موضع من الخطط بل تعاود الظهور معلنة عن مواقفها وتوجهاتها وتشكيكها وإعجابها وتلوينها الأخبار والأوصاف بصنوف البديع والبيان والمحسنات وقبل كل هذا وي بعده فى نسبة كل الأحداث والحوادث إلى تدبير الله عز وجل: "وزعم وهب بن منبه أن أول ما خلق الله تعالى من الأزمنة الأربعة الشتاء"، "ولله درّ القائل وهو الحافظ جمال الدين يوسف بن أحمد اليعمرى رحمه الله تعالى"، "ولله درّ القائل وهو الإمام عز الدين أبو الحسن أحمد بن على ابن معقل الأزدي المهلبى الحمصي"، "وانصرم فصل الخريف وحلّ فصل الشتاء واشتدّ البرد وخشن الهواء وتساقط ورق الشجرومات أكثر النبات وغارت الحيوانات فى جوف الأرض وضعف قوى الأبدان وعرى وجه الأرض من الزينة ونشأت الغيوم وكثرت الأنداء وأظلم الجوّ وكلج وجه الأرض إلا بمصر وامتنع الناس من التصرف وصارت الدنيا كأنها عجوز هرمة"، "فإذا بلغت آخر برج الحوت وأول

برج الحمل عاد الزمان كما كان عام أول وهذا دأبه ذلك تقدير العزيز العليم وتدير
الخبير الحكيم لا إله إلا هو".

إن الكتابة التاريخية تظل مهددة دائماً من جهتين على الأقل فيما يتصل
بخطها من الموضوعية: انحياز الوثائق وقصور الخبرات الشخصية للمؤرخ. ليس في
مقدور المؤرخ في أغلب الأحوال الإلمام بكل الوثائق التي تتصل بموضوعه وربما
تتوافر المصادر والوثائق عن طرف من أطراف صراع تاريخي دون غيره وهكذا
ينحاز التاريخ فيبرز ويهمش وينصف ويظلم. وعندما يعتمد المؤرخ على المشاهدة و
الخبرات الشخصية يظل عاجزاً عن إدراك كل ما يتصل بموضوعه مهما كثرت
أدواته. كان المقرئ واعياً بالخطرين وكان موضوعياً في رفض القول بالموضوعية
المطلقة فهو يعترف باحتمال النسيان ويدرك أنه لم يلم بكل ما كتب أو روى فيما
يتصل بموضوع الخطط وينكر معاداة المرء ما جهل - دون أن يقلل من أهمية كتابه
ومقدار الحاجة إليه والمنافع التي تتحقق من خلال قراءته ودون أن يبخل نفسه
حقها فيما يتصل بصدق سعيه ونيتة وبذله قصارى جهده.

إن هذا الجزء من الكتاب يريد أن يكون مثلاً للعلاقة - التي ليس من
الصالح أن تنفصم - بين النص وسياقه وأن يلفت النظر إلى نصية التاريخ وبشريته
كما تتجلى في فاتحة الخطط المقرئية. مجرد مقارنة أولى لجزء من جزء من نص
ثرى بالغ الأهمية في الثقافة العربية الإسلامية. وقد رأينا أن المقدمة - بما في ذلك
الفاتحة النصية - تعكس السياق التاريخي التي كتبت فيه والخلفية الثقافية
والتوجهات الأيديولوجية لؤلفها من خلال هيمنة المفردات والتعابير الدينية

والانحياز إلى تفسير إسلامي للتاريخ وتجلى الأنا وتوابعها ولوازمها فى النص. وفى نفس الوقت تعرض المقدمة منهجية تاريخية رائدة تنشد الكمال وتعترف باستحالاته وتتحرى الموضوعية ولكن ترفض الادعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة. ونحن لسنا بحاجة إلى تأكيد الريادة والوقوع فى شرك الماضى وغواية التباهى بما أنجز الأجداد^(١) بل نحن بحاجة إلى مراجعة توجهاتنا من النصوص التاريخية وطرائق تعليمها وقراءتها وتحليلها وتفسيرها. إذا كانت الكتابة التاريخية بهذه الإنسانية فما الذى ينبغى أن نتوقع من الرواية - ذلك الواقع المتخيل والخيال الذى يتأسس على الواقع ويجاوزه ؟

(١) فى هذا الصدد نجد أن منهجية الخطوط كما تعرضها المقدمة تتسجم مع مجمل ما توصل إليه المنشغلون بالحديث عن منهجية البحث العلمى فى الإنسانيات بعد أن تخلوا عن وهم الموضوعية المطلقة:
Swales, J. M. (1990). Genre Analysis- Cambridge: Cambridge University Press

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

تطبيقات

التمر واللغة وسلطة المعرفة

في كلية ودمنة:

مثل الغراب الذى أراد أن يدرج كالحجلة

النص ..

"قال الناسك: زعموا أن غراباً رأى حجلة تدرج، فأعجبته مشيتها، فطمع فى تعلمها، وراض نفسه فلم يقدر على إحكامها فانصرف إلى مشيته التى كان عليها فلم يحسن. فبقى حيران متردداً. لم يحسن ما طلب ولم يحسن لما كان فى يده الحفظ. وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنك خليق. إن تركت لسانك وتكلفت علم مالا يشاكلك من كلام العبرانية، ألا تدركه وأن تنسى الذى كان فى يدك من غيره ؛ فإنه قد قيل: " يُعد جاهلاً من حاول من الأمور مالا يشبهه وليس من أهله، لم يدركه أبأوه ولا أجداده من قبل، ولا يعرفون به."

ثم قال الفيلسوف للملك: فالولة، فى قلة تعاهدهم للرعية فى هذا وأشباهه ألوم وأسوأ تديراً، لأنّ تنقل الناس من بعض المنازل إلى بعض فيه صعوبة ومشقة شديدة.

ثم إن الأشياء فى ذلك تجرى على منازل حتى تنتهى إلى الخطر الجسيم من مضادة الملك فى ملكه" (١)

(١) ابن المقفع، عبد الله: كلیلة ودمنة، ط٤. بيروت: دار الأنلس، ١٩٨٣، ص من ٣٥٦-٣٥٨.

التحليل

تدخل هذه الحكاية فى باب (الناسك والضيف) الذى يدخل بدوره فى مجموعة حكايات (كليلة ودمنة) لابن المقفع، والتى تقع فى أربعة أبواب كاملة (١٣٢هـ/٧٥٠م). مازال الجدل محتدماً حول عروبة الكتاب وحقيقة دور بيدبا فيلسوف الهند وابن المقفع فى تأليفه. نستطيع - على سبيل التبسيط - أن نقنع بما ذهب إليه محمد رجب النجار وغيره من أن الحكايات التى وضعها بيدبا "لتهذيب" الملك دبشليم كانت مصدراً من المصادر التى اعتمد عليها ابن المقفع حين "وضع" كتابه "كليلة ودمنة"^(١) على معنى أنها بذور أثمرت فى غير تربتها، وأنوية تطورت إلى قصص كاملة، مارس ابن المقفع فيها النقل والحذف والإضافة والإبداع.

يتكون المتن الحكائى لكتاب (كليلة ودمنة) من سبع عشرة قصة محورية، مستقلة، واثنيتين وأربعين حكاية فرعية^(٢). قصة (الناسك والضيف) هى من أمثلة القصة المحورية، أما حكاية (الغراب والحجلة) فهى حكاية فرعية. وقد استخدم ابن المقفع تقنيتى الإطمار والتنضيد- أى القصة داخل القصة وتمايز القصص المحورية، على الترتيب^(٣) - مع الإبقاء على قصة بيدبا ودبشليم بحيث تصبح القصة الإطمار Frame Story فى الكتاب. هذا النسق الحكائى ظل اختيارياً مفضلاً لدى كثير من الكتاب فى مختلف الثقافات الإنسانية والنصوص الأدبية: فى (ألف ليلة

(١) محمد رجب النجار: "حكايات الحيوان فى التراث العربى". عالم الفكر، مج ٢٤، ع ١٦، ٢، ١٩٩٥، ص ص

١٨٧-٢١٢.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق.

وليلة) وفى (الديكاميرون) لبوكاتشيوفى (حكايات كانتريزى) لتشوسر وفى (أليس فى بلاد العجائب) للويس كارول وغيرها.

من ناحية أخرى، تنتمى حكاية (الغراب والحجلة) إلى جنس حكاية الحيوان الرمزية Beast Fable أو الأمثلة التى تنتمى بدورها إلى جنس أوسع من الأدب/ الخطاب الكنائى (Allegorical) الأمثلة هى نص أدبى قصير- شعرى أو نثرى- يشتمل على درس أخلاقى أو حقيقة أخلاقية ترد غالباً فى نهايته، وما قبل النهاية صراع بين حيوانات وطيور وربما نباتات وجمادات، تتخذ بعض خصائص وسمات البشر، بهدف التسلية والتعليم^(١). لا سبيل إلى حصر الأمثولات التى أنتجها الأدباء، تلك التى تواصلت من حكايات أيسوب Aesop وكتب الحكمة الخمسة Panchatantra للحكيم البراهمى بيدبا وكليلة ودمنة وحكاية رينار Reynard لمارى دى فرانس إلى أمثولات لافونتين وحكاية الراهبة فى حكايات كانتريزى وأمثولات جون جاى Gay وقصص هانزكريستيان أندرسون Anderson ورحلات جليفر لجوناثان سويت ومزرعة الحيوان لجورج أورويل وديوان شوقى للأطفال وقصائد نصار عبد الله للصغار والكبار وأفلام والت ديزنى وتوم وجيرى.. قائمة لا تنتهى لجنس أدبى عابر للغات والثقافات استطاع أن يتكيف مع كل البيئات وكل وسائل التنتى والاتصال حتى عصر الإنفوميديا.

ولقد فصل الباحثون القول حول أوجه التشابه والاختلاف بين (كليلة

(١) فلان :

Wales, K. (1989). A Dictionary of Stylistics. London: Longman

ودمنة) و(الف ليلة وليلة) وغايات ابن المقفع ومبررات وضع القصص على السنة البهائم. لكن علاقات القوة والهيمنة وتجليات الأيديولوجيا فى الحكايات ظلت بعيدة عن اهتمام الباحثين مع أن القصة الإطار مواجهة صريحة بين الأدب والسلطة، بين الكلمة والسيف، بين الحاكم والفيلسوف.

يبدأ باب (الناسك والضيف) بطلب الملك: "فأخبرنى عن من يدع عمله الذى يعرفه ويليق به، ويطلب سواه فلا يقدر عليه، فيرجع إلى الذى كان فى يده من عمله، فيفوته ويبقى حيران متردداً" (ص ٢٥٧). هذا الطلب يشكل القضية التى تتناولها الحكاية/ الحكايات الفرعية فى الباب وهو مبرر السرد اللاحق وإطاره العام.

وفى رد فعل سريع مباشر، يروى بيدبا قصة "الناسك والضيف" التى تمثل فى أن واحد قصة فرعية بالنسبة إلى قصة دبشليم وبيدبا وقصة إطار بالنسبة إلى حكاية (الغراب والحجلة). فى قصة (الناسك والضيف) يضيق الأول بإلحاح الثانى على تقليد الآخرين، إذ يطمع فى نقل تمر بلاد الكرخ- وطن الناسك- إلى بلاده هو ويستحسن عبرانية الناسك فيطمع أن يتعلمها. عندها لا يجد الناسك بدأً من أن يضرب مثل "الغراب والحجلة" زجراً للضيف وقمعاً لرغبته فى حيازة ما ليس له وفى اكتساب هوية ليس له ولا لأجداده بها عهد.

من اليسير أن نلاحظ اتجاه القوة/ الهيمنة فى علاقة الناسك والضيف، فالناسك مزود بنسكه ونفونه الدينى وإجاداته العبرانية وبما تتمتع به بلاده من تمر تحسد عليه. أما الضيف فهو فى مقام الحاجة والرجاء لا يحتذى إلا بما يوجبه الدين

من ضرورة الاحتفاء بالضيف. لكن ما يطلبه يتجاوز حدود إكرام الضيف، ويشتمل على كثير من المشقة إذا قرر الناسك أن يلبي رغبتيه. يأبى الناسك أن يجيب الضيف إلى ما طلب، لكنه من الذكاء والحكمة بحيث لا يترك لضيفه مجالاً للشك في كرمه، فبدلاً من أن يتعلل بضيق وقته أو ضعف قوته أو انعدام رغبته، يسعى إلى إحداث تغيير معرفي من شأنه أن يقنع الضيف بخطأ الطلب لا بصعوبة التلبية. لقد نجح الناسك في تمرير مقولة أيديولوجية من نفس فصيلة "القناعة كنز لا يفنى"، مقولة يستخدمها ذوو السلطة في إقناع المهضومين والحكومين بفضيلة الصمت والرضا، يستخدمها من يملك في إقناع من لا يملك بالنعيم الذي ينتظره جزاء صبره وقناعته. فكيف تفعل حكاية الغراب والحجلة كل هذا؟ تبدأ الحكاية "بقال الناسك" وهو المسند إليه أما ما يلي ذلك فهو المسند أو المتن الحكائي وتنتهي بالتعقيب الذي يعيد السرد إلى سياق علاقة بيدبا والملك. يمثل فعلا السرد "قال" و"زعموا" قناعاً يتخفى وراءه واضع الكتاب فتزداد المسافة بينه وبين المتن الحكائي وتختفى الدافعية وتتحول المقولات الخاصة إلى مقولات عامة ترد من جهات عدة تستهدف المتلقي / الضيف المستسلم للقهر المعرفي الذي يمارسه الناسك. حتى في التبرير النهائي للسرد يعود الناسك إلى الاقتباس من مصادر مجهولة: "فإنه قد قيل: يعد جاهلاً..." فيتحول الخبر إلى أثر ووجهة النظر إلى حكمة متواترة.

تشتمل حكاية الغراب والحجلة على استعارة محورية وتناظر واضح بين تعلم اللغة وتعلم المشي، وكذا على نظرية في تعلم اللغة مفادها أن المرء حين يتعلم لغة أجنبية يمر بمرحلة بين بين، يتحدث لغة ليست هي لغته الأم ولا هي اللغة الأجنبية،

لغة تتداخل فيها المفردات والأصوات والتراكيب اصطلاح المتخصصون فى اكتساب اللغة وتعلم اللغات الأجنبية على تسميتها Interlanguage - لغة بين لغتين. هذه هى "الحقيقة" الموضوعية التى نجدها فى رواية الناسك. لكن الأسوياء لا يتوقفون عند هذه المرحلة بل يتجاوزونها إلى مراحل متفاوتة من إجادة اللغة الأجنبية تقترب من الكمال أحياناً مع أو بدون الاحتفاظ باللغة الأم" (١).

لقد وجد الناسك فى فشل الغراب فى تعلم مشية الحجلة ضالته، وجد فيه حجة لتمرير مقولته المحورية التى تشبه فى تعطيلها الطموح الإنسانى مقولات دارجة من مثل "من فات قديمه تاه" و"اللى تعرفه أحسن من اللى متعرفوش" و"عصفور فى اليد خير من عشرة على الشجرة". لم يلتفت الناسك إلى حقيقة الاختلاف الجوهرى بين الذكاء الحركى (إتقان مشية مغايرة) والذكاء اللغوى (تعلم العبرانية) ولا إلى الفروق الشاسعة بين قدرات الغراب وقدرات الإنسان. كذلك تبنى الناسك موقفاً سلوكياً من تعلم اللغة. نجد ذلك فى استخدامه فعل "راض" الذى يعنى الممارسة وتطوير النفس؛ لكن غرابه كان سريع اليأس قليل الحيلة، تعجل فى إقدامه وتعجل فى إحجامه. يلاحظ هذا فى كثرة "الفاءات" التى تفيد التعاقب مع السرعة: "فلم يقدر.. فانصرف.. فلم يحسن".

تغاضى الناسك عن هذا كله وظل يلح على رسالته، تلك الرسالة التى تتردد فى حكاية الغراب والحجلة وفى تعليق الناسك عليها: "وإنما ضربت لك هذا المثل"

(1) McKay, S. L. & Hornberger, N. H. (1996). Sociolinguistics and Language Teaching. Cambridge: Cambridge University Press

وفى الحكمة العرجاء مجهولة المصدر: "يعد جاهلاً من حاول من الأمور ما لا يشاكله...". هذه الأجزاء الثلاثة- الحكاية المتن والتعليق والحكمة- هى نصوص متوازنة متكافئة دلاليًا، أقنعة مختلفة تخفى وجهاً واحداً وتجنب الحكاية والنص والوقوع فى شرك التكرار دون تجديد- على الأقل من ناحية الشكل.

ولعلنا لاحظنا أن الأجزاء الثلاثة المشار إليها تتمحور حول أفعال لغوية: "زعموا" و"ضربت .. هذا المثل" و"قيل". "قيل" مبنى للمجهول و"زعموا" لا تختلف عنها كثيراً رغم توافر الفاعل- واو الجماعة. كلاهما ينسجم مع "طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمنى الذى يأتى من الخارج، أو عن طريق حياض المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب" وقد أجمع نقاد الرواية الحديثة أو كادوا على أن ضمير الغائب، والمائل هنا فى شكل زعموا المقفعية، ليس إلا دلالة حتمية على نفى الوجود التاريخى وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبى بعامة والعمل السردى بخاصة" (١). كما أن فى تغييب الفاعل- سترًا أو تجهيلًا- تبرئة لساحة الراوى وكسرًا لقيود الزمان والمكان مما يضيف على الخبر خلوداً وديمومة وعمومية لا تحظى بها الأخبار الموثقة المحدودة بسياق تاريخى معين.

من ناحية أخرى تضيف "ضربت.. هذا المثل" على المتن الحكائى قداسة وقوة لأنها فى تناص واضح مع الكتب المقدسة التى يستأثر فيها الخالق عز وجل والرسول وصفوة الحكماء بضرب الأمثال للناس ترغيباً أو ترهيباً لعلهم يقدمون أو يحجمون .

(١) عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية. عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨، ص ١٦٦.

إن الناسك يلقي بعبء الخبر على غائبين في "زعموا" و"قيل" ويصطفى لنفسه قداسة وهيمنة ضرب الأمثال، إذ نجد في: "ضربت لك هذا المثل" بنية فاعلية صريحة تتكون من فعل ماضٍ مثبت مكتمل ثم ضمير المتكلم (الفاعل) ثم المخاطب المستسلم مقهوراً ومضمرأً ومجروراً ثم المفعول به (اسم الإشارة مع البدل - المثل).

هكذا تلعب اللغة دورها المهم في تشكيل حياة الشر، ليس فقط بوصفها سبباً للتمايز الاجتماعي، بل بوصفها كذلك آلة حرب معرفية ووسيلة من وسائل توزيع القوة والهيمنة في المجتمع وفي الخطاب وكذا تقرير الأيديولوجيات وإعادة إنتاج قيم الطبقة السائدة. فإذا عدنا إلى الحكاية وجدنا تناظراً بين سياقين: سياق الغراب الذي يسعى إلى تعلم مشية الحجلة وسياق الضيف الذي يسعى إلى تعلم لغة الناسك:

| |
|---------------------|
| الغراب الضيف |
| مشية لسان |
| الحجلة الناسك |

بين هذين السياقين - كما أشرنا - علاقة تكافؤ، فالضيف يشبه الغراب بينما يشبه الناسك الحجلة، وهناك تشابه بين اللغة والمشي. لكن التشابه الأخير تشابه مراوغ، فالناسك يضرب مثل المشي للغة، وهو بذلك يقلل من قدر ضيفه، لأن اللغة معرفة والمشي حركة. عقل وجسد، والعقل أعلى مكانة من الجسد لأنه مديره ومخطط حركاته وأفعاله. هذا مثال آخر لما أشرنا إليه من قبل من علاقة القوة والهيمنة - الاجتماعية والمعرفية - بين الناسك والضيف.

وحين يخرج بنا النص من متن حكاية الغراب والحجلة وتعقيب الناسك عليها، يحدث تحول مهم من التصريح إلى التلميح ومن الأفعال إلى الأسماء: "تعاهدهم"، "تديراً"، "تنقل"، "صعوبة"، "ومشقة"، "الأشياء"، "منازل"، "الخطر"، "مضادة". هذا التحول ينسجم مع علاقة القوة بين الملك وبيدبا، فالقوة المعرفية التي يتمتع بها الفيلسوف تقف في مواجهة قوة الحكم والسيف التي يملكها الملك دبشليم.

يعمد الفيلسوف إلى التعميم وتجنب الخطاب المباشر- بخلاف ما نجد في المتن الحكائي من قبيل "لك"، "لتعلم"، "أنك"، "تركت لسانك"- في ربطه حكاية الغراب والحجلة بعلاقة الملك والرعية. لقد حدث انقلاب في توازن القوى حل فيه الناسك محل الضيف والحجلة محل الغراب. لكن القصة الإطار تظل مرتبطة بالمتن الحكائي من خلال استخدام أفعل التفضيل: "أسوا"، "الوم"، إن بيدبا ينتقد في الولاة قلة تعاهدهم "للرعية"- من نفس الجذر الذي تشتق منه "الرعاية" و"الرعي" و"المرعى".. الخ - لأنهم يتيحون لهم بذلك "التنقل من بعض المنازل إلى بعض"- تعبير قديم عما نطلق عليه اليوم "الحراك الاجتماعي". هذا التنقل فيه "صعوبة ومشقة"، وهو يؤدي في نهاية الأمر إلى "الخطر الجسيم" الذي يتمثل في "مضادة الملك في ملكه". هنا نجد مساحة بياض كبيرة: من الذي يتحمل الصعوبة والمشقة؟ ومن الذي يهدده "الخطر الجسيم"؟ لا مفر من التأويل.

من خلال حكاية الغراب والحجلة يتبدى لنا أن الناسك يطرح تصوراً عن طبيعة الإنسان- الذي لا ينتمى إلى طبقة سائدة- يجرده من القدرة على التطور

والحراك الاجتماعي، فكل ميسر لما خلق له والغراب لم يخلق ليخرج كالحجلة والضيف لم يخلق ليتكلم العبرانية كالناسك. فلماذا يكلف الغراب والضيف نفسيهما مشقة التعلم والتغير، على ما فيهما من صعوبة ومشقة؟ أما الخطر الجسيم فيظل يتردد بين الحاكم والرعية- خطر على "الكرسي" من تمرد الرعية وخطر على الرعية من بطش الجالس/ الجالسين عليه.

هل كان بيدبا يريد حقاً تهذيب أخلاق الملك الذي تعود البغى والظلم؟ وهل أسهمت حكاية الغراب والحجلة في تحقيق هذا الهدف. تؤكد الروايات حدوث تحول جوهري في شخصية الملك تحت تأثير حكمة بيدبا وحكاياته، كما تؤكد الخطوة التي نالها الفيلسوف ترتيباً على ذلك التحول. وتؤكد مقدمات طبعات كليلة ودمنة وتراجم ابن المقفع أن ممثلي السلطة العباسية في عهد أبي جعفر المنصور قد اتهموه بالزندقة. كيف يتفق هذا كله مع مضمون حكاية الغراب والحجلة؟ هل هي حكاية للاستهلاك الشعبي؟ لماذا تنقلت "كليلة ودمنة" بين اللغات إذا كان تعلم اللغات الأجنبية بهذه الصعوبة التي تصورها الحكاية؟ ولماذا تغير دبشليم من البغى إلى العدل طالما أن التغير ليس سنة حميدة كما يزعم الناسك؟ فراغات وحلقات مفقودة عدة، لكن الذي يبقى لنا من الحكاية الراهنة هو أنها قمع وترهيب للرعية حفاظاً على مصالح وكيان الصفوتين: الحاكمة والمثقفة.

أية إنسانية تلك التي تصورها حكاية الناسك والضيف ومن ثم حكاية الغراب والحجلة؟ أليست إنسانية قامعة أو مقموعة قاهرة أو مقهورة تملك كل شئ أو ترضى بالقليل تحتكر اللغة والخطاب أو تتجنب التساؤل والاكتشاف؟

أليست إنسانية طبقية لا ينبغي فيها أن يترك المرء طبقته إلى ما فوقها؟ ربما جاءت الحكاية من قبيل السخرية ممن لا يطمحون ولا يتطورون ولا يتمردون على واقعهم الراكد لأننا نعلم ما اتهم به ابن المقفع من دعوة للتمرد. لكن النص لا يشي بشيء من هذا بل يتركنا إزاء حالة من القمع ورفض الطموح من ناحية الناسك ومحاولة غير خلاقة تفتقد الدأب والمثابرة من قبل ضيفه.

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

أصداء السيرة ... أصداء النص:

عن أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ

"قال الشيخ عبد ربه التائه: أشمل صراع فى الوجود هو الصراع بين الحب والموت." (نجيب محفوظ: أصدقاء السيرة الذاتية)

مقاربة :

ليست الرواية السير ذاتية أو السيرة الذاتية الروائية autobiographical novel كالسيرة الذاتية autobiography وليست كالمذكرات memoirs لأنها ببساطة "رواية" تنأسس على حياة مؤلفها أو مؤلفتها على معنى أنها أبعد من المذكرات والسيرة الذاتية عن الواقع إذ تمتزج فيها الحقيقة بالخيال. تظل السيرة الذاتية - وكذا المذكرات - مهددة بالمبالغة أو الحذف أو كليهما معاً لكن الرواية السير ذاتية لا تتعهد بتقديم تقرير عن حياة مؤلفها أو مؤلفتها. كما أن مجمل الروايات السير ذاتية لا تعلن عن كونها كذلك بل (ربما) يكتشف القراء والنقاد أنها كذلك من خلال ما يعرفون عن حياة كاتبها أو كاتبتها. وقد وردت أمثلة لمثل هذه الروايات فى الأدب العربى فى مقدمة الكتاب، أما نماذجها فى الرواية الغربية فمنها إمبراطورية الشمس لبالارد والآمال العظيمة وديفيد كوبرفيلد لتشارلز ديكنز و نهاية الحكاية لجراهام جرين ووداعاً للسلاح لهيمنجواى وصورة الفنان فى شبابه لجيمس جويس وأبناء وعشاق للورانس ويحناً عن زمن ضائع لمارسيل بروست و ثلاثية الطفولة والصبا والشباب لتولستوى.

مدارات الأصداء :

تنتهك أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ تقاليد الرواية السير ذاتية من ناحيتين على الأقل فهي تعلن عن انتمائها الأجناسي من العنوان وهو العتبة الأولى من عتبات النص ثم تعاود الانتهاك حين تتحول إلى لقطات أو فقرات أو "شذرات" ^(١) لا مجرد نص روائى تقليدى . غير أن يقرأ الأصداء بوسعه أن يكتشف ما فيها من استراتيجيات الحبك والسبك. يتكون النص من ٢٢٥ شذرة تحمل كل منها عنواناً مستقلاً. فيما يتصل بالموضوع أو الفكرة لعلنا نلاحظ أن الشذرات تنظمها مجموعة من المدارات يمكن أن نجملها فى مدار الطفولة ومدار اللذة ومدار الحب ومدار اللغة ومدار الغيب ومدار الحركة والمغامرة ومدار الوعى والتذكر ومدار السماع والوجد والإبداع والصوفية ومدار الاعتقاد ومدار العمر من الميلاد إلى القيامة ومدار الجنون ومدار الشجن. سوف نلاحظ حين نلقى نظرة على بعض شذرات الأصداء التداخل بين المدارات والتعبير بالحسى عن المجرد المعنوى والتنقل بين المعانى الدنيوية القريبة والمعانى الإشراقية البعيدة .

الثورة و الحب و الموت :

فى مستهل شذرة دعاء من مدار الطفولة نقرأ "دعوت للثورة وأنا دون السابعة". الثورة على كل حال هى انتهاك أو تمرد على وضع لا يرضاه من يثور

(١) "شذرات" هو المصطلح الذى يفضلُه د. عبد الله إبراهيم :
عبد الله إبراهيم: "مفكرة السرد: حينما تكون السيرة صدى عميقاً لتجارب العقل - نجيب محفوظ وحكمة الشيوخ".
جريدة الرياض، الخميس ٢٠ مارس ٢٠٠٣.
أما نص الأصداء فموجود - إضافة إلى نسخته المطبوعة - فى موقع كتّاب فى جريدة على الإنترنت.

لأسباب موضوعية أو ذاتية. لم يكن تعاطف الطفل مع الثورة من منطلق وعي وطني مبكر بقدر ما كان فرحة بتخلّصه من قيد الدراسة والحراسة: "ذهبت ذات صباح إلى مدرستي الأولية محروساً بالخادمة. سرت كمن يساق إلى سجن. بيدي كراسة وفي عيني كتابة." من منا لم يشعر بالفرحة حين كان طفلاً وهو يستقبل إجازة من المدرسة خصوصاً إذا صادفت جزءاً من فصل الشتاء؟ وتتكئ الشذرة على بعض نماذج البيان لتحقيق بلاغتها كما نجد في التشبيه التمثيلي في "سرت كمن يساق إلى سجن" والاستعارة الدارجة في "والهواء البارد يلسع ساقي شبه العاريتين" واستعارة البحر وأواجه للتعبير عن الفرح العارم: "غمرتني موجة من الفرح طارت بي إلى شاطئ السعادة." إلى ذلك تضيف الشذرة بلاغة من نوع آخر ينبع من التناظر والتوازي بين علاقة الطفل بالمدرسة وعلاقة الوطن بالاحتلال. المدرسة قيد والاحتلال قيد لكن شتان ما بين القيدين.

في شذرة رثاء مواجهة أولى بين الحب والموت: "كانت أول زيارة للموت عندنا لدى وفاة جدتي.. كان الموت ما زال جديداً، لا عهد لي به عابر في الطريق، وكنت أعلم بالمأثور من الكلام أنه حتم لا مفر منه، أما عن شعوري الحقيقي فكان يراه بعيداً بعد السماء عن الأرض. هكذا انتزعني النحيب من طمأنينتي، فأدركت أنه تسلسل في غفلة منا إلى تلك الحجرة التي حكمت لي أجمل الحكايات." هكذا يقتحم الموت العالم الطفولي الصغير ويحل الصمت محل الحكايات ويقترب الموت الذي كان يظنه الطفل بعيداً وترحل الجدة التي كانت قريبة ويتجسد الموت "عملاقاً" يقهر طمأنينة الصغير. إزاء ذلك يلوذ الصغير بالجميلة "ذات الضفيرة"

الطويلة السوداء" التى تهمس إليه بحنان "لا تبقي وحدك" لأن الوحدة موت -
"واندلعت فى باطنى ثورة مبالغتة متسمة بالعنف متعطشة للجنون. وقبضت على
يدها وجذبتها إلى صدرى بكل ما يموج فيه من حزن وخوف." هكذا يقاوم الصغير
مطاردة الموت بثورة باطنية وفعل إنسانى إذ يقبض على يد الجميلة ويجذبها إلى
صدره فالحب هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الخوف والحزن.

سوف يظل الصراع بين الموت والحياة/ الحب موضوعاً محورياً فى بقية
الأصدا. لم لا والحياة الإنسانية فى مجملها وفى تفاصيلها الصغيرة يحركها هذا
الصراع ^(١). وسوف يعاود الموت زيارته مرتدياً كل ما يمكنه من أقنعة فيتم التعبير
عنه فى شذرة الحركة القادمة باستخدام الاستعارة: الحياة = "وظيفة" والعمر =
"مدة قانونية" يتحتم على الموظف أن يقضيها فى مكان ما و "النقل" = الموت
و"طبيعة العمل" = سنن الحياة وقوانينها وميعاد النقل الذى "لا يتقدم ولا يتأخر"
هو لحظة الموت و "التجربة القاسية" هى الموت على غير استعداد ولا بد أن الموظف
هو الإنسان الذى يشغله الأمل فلا يعد العدة لنقل محتوم. أما العجوز الحكيم فهو
علامة تتجاوز حدودها الأيقونية لتلخص كل ما يعط الإنسان ويحذره من الغفلة.
ليس من المستغرب فى هذا السياق الترميزى أن ينهى العجوز الحكيم الحوار بلوم
الموظف الحزين بقوله: "لم لم تهين نفسك لها وأنت تعلم أنها مصير لا مفر منه؟"
لكن المرء "مقضى عليه بالأمل" (ملخص التاريخ)، "طبعنا على حب الحياة وكره

(١) هذا هو الصراع بين eros و thanatos كما ناقشه فرويد فى كتابه المهم ما وراء مبدأ اللذة Beyond the
(1920) Pleasure Principle.

الموت" (طبيعتها) وسوف يعود من ودعوا ميتهم إلى المقهى - "ونشطت قدمي إلى حيث المجلس، وقدح الماء الثلج والقهوة المحوجة، ومناجاة اللاحقين عن السابقين" (الضحكة). وسوف يظل البشر يحبون الحياة مهما كان الثمن - "خذ جميع ما أملك جللاً لك ، ولكن لا تمس حياتي بسوء. ومنذ تلك اللحظة وأنا أحوم بروح حول سر الحياة" (الحياة).

وسوف يظل الحب والتلاحم الإنساني حائط الدفاع الأخير في مواجهة الصمت والوحدة والموت. لن تجد الأرملة والحماة بعد رحيل زوج الأولى ابن الثانية ومضى السنين في قبيل الفجر بدأ من نسيان ذلك العهد المشحون "بالغيرة والحقد والكراهية" ومن اللجوء إلى "المودة والصفاء" والاحتفاء بحكمة الشيخ في وجه "الوحدة والوحشة". "ذهب الرجل فاشتركت المرأتان لأول مرة في شيء واحد وهو الحزن العميق عليه ، وهددت الشيخوخة من الجموح، وفتحت النوافذ لنسمات الحكمة". ولن يجد الخصوم في النهاية مفراً من التسامح بعد أن يسقطهم إعياء التناحر والصراع - "وكان لابد أن نرجع إلى المدينة قبل هبوط الظلام. ولم يتيسر لنا ذلك دون تعاون متبادل. لزم أن نتعاون لتدليك الكدمات، ولزم أن نتعاون على السير. وفي أثناء الخط المتعثر صفت القلوب ولعبت البسمات فوق الشفاه المتورمة ثم لاح الغفران في الأفق" (المعركة).

كثيراً ما يتريص الموت بالحب ويلازمه ملازمة مقلقة حين يصير الحب اعتداء على "الشرف الرفيع" الذي ينبغي أن "يراق على جوانبه الدم" حتى "يسلم". هذا ما نجد في شذرة المطرب: قلبى مع الشاب الجميل. وقف وسط الحارة وراح

يغنى بصوت عذب: الحلوة جاية وسرعان ما لاحت أشباح النساء وراء خصاص النوافذ. وقدحت أعين الرجال شرراً. ومضى الشاب هانئاً تتبعه نداءات الحب والموت. "قوى الحب الماثلة فى جمال الشاب وصوته العذب والأمل فى مجيء "الحلوة" تواجهها قوى الموت الماثلة فى الرجال وقد قدحت أعينهم شرراً وسجن النساء وراء خصاص النوافذ. من الواضح أن المرأة لم تكن قد خرجت إلى الحياة بعد بل كانت وحيدة "ترمقها ثقبوب الكون برثاء" (الوحدة) وأن المدنية لم تكن قد قهرت "الحارة" بعد. مازالت الذاكرة العربية تحتفظ بذكريات مؤلمة عن الموت حباً عن "التشبيب" الذى أودى بالشعراء أو كاد وعن الثارات التى اشتعلت فى غير بقعة من عالمنا بسبب "جرائم" الحب. أما النافذة والمحبة الذى "يبث" أشواقه من الشارع أو الحديقة والأنثى المكبله فيبدو أنه مشهد عابر للثقافات - لم يعد يظهر اليوم إلا فى الأغاني المصورة على سبيل التهكم والسخرية.

إلى مدار التصوف :

فى السعادة تصبح "الجميلة تلوح فى النافذة باعثة بشعاعها على السائرين" علامة على زمن فائت وشارع قديم اغتالت المدنية "طلعته البهية وروائح الياسمين" فيه بعد أن "قامت عمارات شاهقة فى موضع الفيلات، واكتظ بالسيارات والغبار وأمواج البشر المتلاطمة". أصبح الشارع القديم أثراً بعد عين وسكنت الجميلة "قبرها السعيد فى مدينة الراحلين". لقد كان رجوع السارد إلى الشارع القديم "بعد انقطاع طويل لتشجيع جنازة" ولم يكن يدري أنها جنازة مكان قد تبدل أيضاً. ثم تقفز الشذرة من مدار الحب والموت إلى مدار التصوف حين يوافي السارد قول صديقه

الحكيم: "ما الحب الأول إلا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين". فى هذه المقولة الأخيرة نموذج للانتقال من الحسى إلى المجرى وللغموض الشفيف الذى يترك القارئ إزاء تفسير دنيوى وآخر عرفانى أو إشراقى على معنى أن بالإمكان أن نكتفى بالتوقف عند مستوى تأثير التجربة العاطفية الأولى فى حياة الإنسان على نضج خبرته ومن ثم نجاحه فى التجارب اللاحقة كما يمكن أن تدفعنا "الواصلين" و"تدريب" إلى مستوى آخر يختزل كل تجارب القلب فى حب أول يؤهله للوصول إلى الحب الأكبر. هذه واحدة من السمات البنائية الدلالية المهمة فى الأصداء إذ تنتقل من المحسوس القريب إلى الغامض مزدوج الدلالة ثم إلى الإشراقى الصوفى.

نجد هذا كذلك فى ازدواجية دلالة تسليم النفس - "وما كدنا نبسمل حتى ترامى إلينا صوت من مكبر يصيح سلم نفسك، وثب إلى مفتاح الكهرباء فأغلقه، فساد الظلام، وسرعان ما انهال علينا الرصاص من جميع الجهات كالطرر، وقلت لنفسى وأنا ارتعد من الرعب سعيد من يستطيع أن يسلم نفسه" (سلم نفسك).

إن التصوف الذى تتبناه الأصداء تصوف بالغ الإيجابية والتفاعل مع العالم المحيط، يرتضى المكابدة سبيلاً إلى اليقين والحب - "هنيئاً لمن كانت نشأته فى بوتقة الهجران" (القبر الذهبى) ولا يسهو عن الموت المحدث - "قال الشيخ عبد ربه القائل: ما نكاد نفرغ من إعداد المنزل حتى يترامى إلينا لحن الرحيل" (السرعة)، "الحياة فيض من الذكريات تصب فى بحر النسيان. أما الموت فهو الحقيقة الراسخة" (داء)؛ يلبى النداء الجوانى "تعال، ستجدنى كما تحب" ويعد العدة للرحيل المحتوم - "وعزمت على أن أبدأ الإجراءات ليكون لى مدفن فى هذه المدينة المتزامية" (الرسالة) ويؤمن بالعشق غاية بعيدة إلا على ذوى الحظ - "اللهم من"

عليه بحسن الختام، وهو العشق" (دعاء) ويعلى من قدر النغم واللحن سبيلاً
لانعقاد الروح - "إليك هذا اللحن، احفظه منى جيداً، وترنم به عند الحاجة، وستجد
فيه الشفاء من كل هم وغم" (اللحن)، "ياله من نسيان كالعدم، بل هو العدم نفسه،
ولكنى كنت وما زلت أحب سماع التواشيح" (الطرب)؛ يستعير اللذة الجسدية
إشارة إلى الترقى وسبيلاً إليه فى آن - "قيل إن سيدة المكان كانت تطوف بالموقع
حول الكهف فى المواسم"، "أغلب أحاديثهم وأغانيتهم عن المرأة الجميلة. ينتظرون
الرضا ولا يعرفون اليأس" (الانتظار). لكنه فى الوقت ذاته تصوف لا يفارق الإيمان
- "قال الشيخ عبد ربه التائه: من خسر إيمانه خسر الحياة والموت" (المهزلة
والمأساة).

لا يتنافى الإيمان ولا التصوف مع التمتع بالملذات والإقبال على أداء
الواجبات - "وقلت: اقبلنى فى طريقتك .. فسألني: ماذا يدفعك إلينا؟ فقلت بعد
تردد: أكاد أضيق بالدنيا وأروم الهروب منها. فقال بوضوح: حب الدنيا محور
طريقتنا وعدونا الهروب" (عندما التقت العينان). لعل هذا التوفيق بين التجليات
الإشراقية والإقرار بحقائق الإيمان واللذة وضرورة العمل والتفاعل من أكثر
الاهتمامات الموضوعاتية فى الأصداء. فى شذرة الاختيار يستعير المؤلف "السوق"
للتعبير عن "الدنيا" - "ذهبت إلى السوق، حاملاً ما خف وزنه وغلا ثمنه، واتخذت
موضعى منتظراً رزقي" و"ست الحسن" للتعبير عن نعيم الآخرة - "نظرت فرأيت
ست الحسن تتهادى فى خطى ملكة على أحسن تقويم. سلبت عقلى وإرادتى قبل
أن تتم خطوة، فنهضت لاتباعها مخلفاً ورائى العقل والإرادة وأسباب رزقي". لكن

هيهات أن يبلغ المؤمن الجنة وقد خلف وراءه كل ذلك مهما كانت توسلاته - "إنى على أتم استعداد لأهبها جميع ما أملك" - فالسعى والعمل ضروريان لبلوغ "ست الحسن" - "إنها لا ترحب بمن يجيئون إليها هاجرين عملهم فى السوق". فى هذا السياق تصبح "هموم أسرتى ومطالب الشؤون العامة" نوعاً من العبادة الصادقة - "وقال لصاحبه العاكف على العبادة وكأنه يعتذر: فى زحمة هموم أسرتى ومطالب الشؤون العامة ضاع عمري، فلم أجد وقتاً للعبادة. فى تلك الليلة زاره فى المنام من أهدى إليه وردة بيضاء وهمس فى أذنه: هدية لا يستحقها إلا العابدون الصادقون" (هدية) - ويصبح تقديم العون لمن يحتاج إليه أكثر أهمية من حضور درس دينى - كنت منطلقاً مهرولاً لأشهد حلقة الذكر مررت فى طريقى بعجوز رث الملبس تعيس المنظر وهو يبكي. صرفت نفسى عن الاشتغال به أن يفوت على قصدي. ولما احتل الشيخ مكانه وسط حلقة الذكر نظرت فيما حوله حتى وقع بصره على فأوماً إلى لأقترب منه ومال على أذنى هامساً: أهملت العجوز الباكي فأضعت فرصة للخير لن تحظى بمثلاً باستماعك إلى درسى اليوم" (الدرس).

'ست الحسن'

لقد توقفنا عند توظيف المرأة الجميلة فى الاختيار للإشارة إلى نعيم الآخرة وفى مجمل الأصداء للتعبير عن المتع التى تتيحها الدنيا - "إنها سر الحياة ونورها" (الساحرة) - ومن بينها بل فى مقدمتها الجنس ذلك الفعل الأسطورى الذى شغل الجميع فى كل زمان ومكان: "اعترضتنى فى السوق امرأة آية فى الجمال، وسألتني: هل أعطاك أيها الواعظ؟ ... لا تعرض عني فتندم مدى العمر على ضياع

النعمة الكبرى" (الواعظة). لا شك أن الجنس من أقوى غرائز الإنسان وأعنفها وأعمقها ففي الاتصال الجنسي الذي يمتزج بالحب تسكن النفس ويهدأ البدن ويذهب عنه القلق، ويتحقق له التوازن وتحت "وطأة الرغبة" يتسلسل الاضطراب إلى العقل و"تستحوذ" على النفس "الكآبة" (البلهاء). لا سبيل إلى الإحاطة هنا بل هي مجرد ملاحظات. إن الجنس هو التعبير الدنيوي عن أسرى درجات التوحد والتحقيق ولهذا يظل إشارة صوفية محورية. وهو التعبير الأعلى عن أحد طرفي الصراع الشامل في الحياة - الحب والموت. هو رمز الإبداع والخصوبة والوفرة والأمومة والتجدد والانبعاث والديمومة. هو الطرف في علاقته بالأرض العطشى وهو فعل الكتابة وكذا فعل القراءة والتلقي. فالنص فيه كثير مما في الجنس من لذة حيث يستعصى على المتلقى أحياناً ويلين أحياناً ويفريه بما فيه من غموض يسيل له لعاب عاشق الاستكشاف ويتفنن في إمتاعه وإغرائه وربما استغفرلزه بمختلف الأدوات والحلى من ألفاظ وتراكيب وتلميحات وتشكيلات متناسقة. وهو "تيمة" إنسانية خالدة. لهذا يتردد التعبير عنه في الأصدااء ويتم تحويله من مجموعة علامات دنيوية إلى رمز يعبر عن تحرر الجسد والروح - "قال الشيخ عبد ربه التائه: خفقة واحدة من قلب عاشق جديرة بطرد مائة من رواشب الأحران" (خفقة)؛ كنا في الكهف نتناجى حين ارتفع صوت يقول: "أنا الحب، لولاي لجف الماء، وفسد الهواء، وتمطى الموت في كل ركن" (أنا الحب) - ويلخص حب الدنيا الذي يصبح بدوره "آية من آيات الشكر، ودليل ولع بكل جميل، وعلامة من علامات الصبر" (ذلك الحب) وتحقيقاً لمشئئة الله تعالى - "أمامك طريقان، طريق العفة والسماء،

وطريق الحب والإنجاب..؟ فقالت بابتسام واحتشام: "لقد أعدنى ذو الجلال للحب والإنجاب، ولن أخالف له مشيئة" (الاختيار) - وتعويضاً عن المعاناة - "نسمة حب تهب ساعة تكفر عن سيئات رياح العمر كله" (نسمة الحب) - وسبيلاً إلى نيل محبة الدنيا ومحبة من فيها - "سئل الشيخ عبد ربه القائه: هل تحزن الحياة على أحد؟ فأجاب: نعم .. إذا كان من عشاقها المخلصين.." (حزن الحياة) - ودليلاً على حياة القلب والجسد والعقل - "قال الشيخ عبد ربه القائه: جاءنى رجل شاكياً، فسألته عما به فقال: إنى غريق فى بحر المتع ولا أشبع ! فقلت له: سأزورك يوم تشبع، لأقدم لك واجب العزاء" (واجب العزاء) - وسبيلاً لنيل رضا الآخرة - "قال الشيخ عبد ربه القائه: إذا أحببت الدنيا بصدق، أحببتك الآخرة بجدارة" (الدنيا والآخرة).

و أشياء أخرى :

ليس فى حب الدنيا ما يمنع الاجتهاد. الحق أن الاجتهاد جزء من ذلك الحب. "الاجتهاد مفتاح السعادة". هذا ما أدركه الصبى عندما مرض مرضاً لازمه "بضعة أشهر" وتغير العالم من حوله وولت "دنيا الإرهاب" الأسرى ، وتلقفته "أحضان الرعاية والحنان". ولما تماثل للشفاء خاف أشد الخوف أن يعود إلى جحيم الزجر والنهر واللوم والعقاب فصمم على الاحتفاظ "بجو الحنان والكرامة"، وجعل يثب "من نجاح إلى نجاح"، وأصبح الجميع أصدقاءه وأحباءه - "هيهات أن يفوز مرض بجميل الذكر مثل مرضي" (دين قديم). استطاع الصبى أن يحظى بنفس

الحنان والكرامة لكن من خلال فعله الإيجابي واجتهاده لا مرضه وشتان ما بين الشفقة والإعجاب، بين التلقى والاكتساب، بين أن تُمنح شيئاً وأن تحصل عليه.

وشتان بين أن تضطر للمغامرة وأن تختارها عن إرادة وحرية - "وكان علينا أن نختار بين رحلتين وقطارين قطار يذهب إلى القناطر الخيرية، وآخر يمضى إلى جهة مجهولة يسمى بقطار المفاجآت قال أحدنا: القناطر جميلة ومضمونة. فقال الآخر: المغامرة مع مجهول أمتع، ولم نتفق على رأى واحد. ذهبت كثرة إلى قطار القناطر، وقلة جرت وراء المجهول" (قطار المفاجآت). تستدعى هذه الشذرة عدداً من المقولات الشعبية التى تحذر من المغامرة وتنحاز إلى المألوف من قبيل "اللى تعرفه أحسن من اللى متعرفوش" و"قديمك نديمك" و"امشى سنة ولا تعدى قنا" و تذكرنا بموقف الناسك فى باب الناسك والضيف وحكاية الغراب والحجلة فى كلبلة ودمنة من طموحات ضيفه وكذا بقصيدة روبرت فروست الطريق الذى لا يسلكه أحد^(١) (*The Road Not Taken*) وبغيرها من النصوص التى تعالج رغبة الإنسان فى المغامرة والقيود التى تحول بينه وبين ذلك. ما زالت الكثرة تذهب إلى "قطار القناطر" والقلّة القليلة تجرى "وراء المجهول". الذين اختاروا القناطر لم يدركوا أن المفاجآت واردة رغم سابق معرفتهم بها. أما الذين اختاروا المجهول فهم أصحاب الفضل - رغم إخفاقاتهم - فى جزء كبير مما حققت البشرية من تقدم

(١) هذه واحدة من أشهر قصائد الشاعر الأمريكى Robert Frost نشرت عام ١٩١٥ فى Atlantic Monthly فيما يلى مطلعها ونهايتها ومفادها أن المتكلم فى النص اختار الطريق الذى لا يسلكه كثير من الناس ومن ثم اختلف مصيره عن مسائر غيره:

Two roads diverged in a yellow wood.....Two roads
diverged in a wood, and I -- I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.

وحضارة. ولكى تحقق المغامرة غاياتها ينبغى أن يدعمها العقل والإرادة والأمل والحب - "كن مع العقل ولا تعرضت لتجربتنا القاسية" (حديث من بعيد)، "من ملك الحياة والإرادة فقد ملك كل شيء ، وأفقر حى يملك الحياة والإرادة" (الوظيفة المرموقة)، "سألت الشيخ عبد ربه: ما علامة الكفر؟ فأجاب دون تردد: الضجر" (تعريف)، "سألت الشيخ عبد ربه التائه متى يصلح حال البلد؟ فأجاب: عندما يؤمن أهلها بأن عاقبة الجبن أَوْخَم من عاقبة السلامة" (عندما).

إن دعوة الأصدقاء للحب والتمتع تحيط بها مجموعة من المحاذير ولا تقلل من انشغالها بغايات إنسانية أخرى . لا ينبغى أن يمارس المرء حريته على حساب الآخرين - "قال الشيخ عبد ربه التائه: أقرب ما يكون الإنسان إلى ربه وهو يمارس حريته بالحق" (الحرية) - ولا ينبغى أن يفرق فى المرح - "لم يكن يعيبك إلا الإغراق فى المرح. أى نعم.. الإغراق فى المرح" (المرح) - حتى يجد الوقت لإنجاز ما يمكن أن يُذكر به بعد رحيله - "قال الشيخ عبد ربه التائه: ما أجمل أن تودعها وقد ازداد كل منكما بصاحبه رفعة" (حسن الختام). علينا أن نبذل فى مقاومة الحاجة والشر وأن نصفح فى مواجهة الإساءة وأن نعطي الحب حتى نجده وأن نتفاعل مع العالم من حولنا وأن نعالج الكآبة بالحب. إن العالم من حولنا يزخر بالأسرار والآيات التى لا نصل إليه إلا من خلال المعرفة والتجربة والتفاعل والحركة وتنشيط الحواس - "قال الشيخ عبد ربه التائه: أقوى الأقوياء من يصفحون" (الصفح)، "وإذا راودك خاطر اكتئاب فعالجه بالحب والنغم" (خطبة الفجر)، "قال الشيخ عبد ربه التائه: أطبق الشر على الإنسان من جميع النواحي فأبدع

الإنسان الخير فى جميع المسالك" (الأصل)، "تحركوا دون إبطاء، فالمعنى كامن فى الحركة" (الحركة)، "قال الشيخ عبد ربه التائه: كما تحب تكون" (السر).

الإنسان و اللغة و الإبداع :

ليست هذه على كل حال كل موضوعات الأصداء. إن فيها ما لا يمكن حصره هنا من مشاهد ولقطات مركزة للإنسان فى شتى صورته ومواقفه وللقوى التى تحركه وتتحكم فيه من خارجه أو داخله. فيها الإنسان فى شبابه وعنفوانه وعند شيخوخته وزوال دولته - "كانت الأرض تزلزل لأى منهم إذا خطا. اليوم هم شيوخ ضائعون لا يذكرهم أحد. وجاء خلفاءهم تنحنى الأرض تحت وطأة أقدامهم... أخيرا، هل النعش فوق الأعناق فتخطى الجميع وذهب" (القلبين). وفيها الإنسان ينسى ويُنسى - "ولكن نادرا ما يحييه أحد لضعف ذاكرته وحواسه. أما هو فقد نسى الأهل والجيران والتلاميذ وقواعد النحو" (النسيان). ينخدع بالوهم ويجرى وراء السراب - "ذاع عنه أنه عالم بكل شيء، وقصدته الجموع فى ركن الطريق الذى يجلس على أريكة فيه ... لم أر حركة تدب فى شفثيه ولم أسمع صوتا يند عن فيه. ورجعت من عنده وسط جموع قد انبهرت بما سمعت لحد الجنون" (الانبهار)، "قال الشيخ عبد ربه التائه: حذار.. فإننى لم أجد تجارة هى أربح من بيع الأحلام" (فى التجارة). يواجه "وحش الأيام" بما يلائمه من تنازلات - "الحمد لله ، لقد أدبت رسالتك كاملة، وبلغت بأسرتك برا الأمان، وانتزعت من وحش الأيام أنيابه الضارية، فآن لك أن تخلص إلى الراحة والسكينة فى الأيام القليلة الباقية ... يا صديقى الوحيد، فى عز النصر والرخاء، كثيرا ما بكيت الكرامة الضائعة" (دموع

(الضحك). يرى أصدقاء الطفولة يتفرقون فمنهم شقى ومنهم سعيد - "فى عام واحد علمت بتعين همام رئيسا لمحكمة استئناف الإسكندرية، كما قرأت خبر تنفيذ حكم الإعدام فى سيد الغضبان لقتله راقصة... افترقنا قبل أن نبلغ التاسعة فمضى كل إلى سبيله، عرفت من بعض الأقارب بانخراط همام فى سلك الهيئة القضائية، وتابعت أنباء الغضبان فى الصحف الفنية كبلطجى من بلطجية الملاهى الليلية" (رسالة لم تكتب). تشرق الشمس عليه - شمس القوة أو المال أو الجمال - فيطلبه الجميع ويمدحونه وتغرب عنه فيغربون - "رأيت فى حالين مختلفين. مرة والشمس تشرق عليه فبدا غاية فى البهاء والجلال، يتكلم فيجد السامع الحكمة فيما يفهمه من كلامه، والشعر فيما لا يفهمه. ومرة والشمس تغيب عنه فبدا ضئيلاً مسكيناً يهرول فى أسمال بالية، يتكلم فيجد السامع الابتذال فيما يفهمه من كلامه والبلاهة فيما لا يفهمه" (الشرق والغروب). يسير "متراحاً بين اللذة والألم" (الترنج) ممزقاً بين الموت والحياة (الجوهران) وتتجاذبه قوى "القانون" و"الحب" و"الفوضى" (حوار الأصيل).

لا ينسى المؤلف (السارد والصدى الحكيم والشيخ عبد ربه الثائ أحياناً) أن يعرج على بعض هموم الوطن فيشير إلى تهافت الجدال السياسى فى التحدى - "هل تستطيع أن تدلنى على شخص طاهر لم يلوث؟ فأجاب الوزير متحدياً: إليك - على سبيل المثال لا الحصر - الأطفال والمعتوهين والمجانين فالدنيا ما زالت بخير" و إلى العنف باسم الدين فى الشكوى - "وانطلقوا فى الأسواق يحملون على كل خسيس ومنكر وغضب السادة، فزمجروا بالغضب، ولوحوا بالعصي" و إلى عواقب الخوض

فيما لا ينبغي والبحث في المسكوت عنه في ظل ثقافة تحب الإجابات النهائية و تكره التساؤل في السؤال - "وخطر لي أن أتساءل عن الموضع الذي يحب صاحب القافلة أن يسير فيه. سمعني جار فقال: في مقدمة القافلة كما يليق بمقامه، ولكن ماذا دعاك للسؤال؟ وإذا بجار آخر يقول: بل لعله في المؤخرة ليراقب كل حركة، ماذا يهتك من ذلك؟ ولم أجد ما أجيب به. وظننت أن الأمر انتهى، وأننى سأعرف الجواب عند انتهاء الرحلة. ولكن وجدت الرؤوس تتقارب، والأعين تسترق النظر إلي، والريبة تتفشى في الجميع، رياه كيف أقنعهم بأننى لم أقصد سوءاً، وأننى لا أقل عن أى منهم ولاء للرجل؟ ودنا منى رجل صارم الوجه وقال لي: أترك القافلة ودعنا في سلام. ولم أربدا من الخروج لأجد نفسى فى خلاء مطبق وكرب مقيم".

الجيران فى هذه الشذرة هم أنفسهم من حاولوا اغتيال نجيب محفوظ عندما قرأوا أو سمعوا عن أولاد حارتنا التى عدها بعض من قرأوها تعبيراً استعارياً عن الخليفة عبر تاريخها الطويل وخوضا فيما لا ينبغي الخوض فيه وإشارة إلى من لا ينبغي الإشارة إليهم. لا نملك نحن هنا ونحن نقرأ الشذرة إلا أن نتعاطف مع رغبة السارد فى المعرفة وحسن نيته وما أصبح يشعر به بعد نبذه من "خلاء مطبق وكرب مقيم".

لا جدوى من التساؤل والمناقشة ولا شيء يغرى بالكلام أو المغامرة فى ظل القمع والقهر ومحاوره الكلمة بالرصاص وفى فترة زمنية كان الجميع فيها سجناء ينتظرون "زوار الفجر" كل يوم - "أصبح من المألوف فى حينها أن يذهب هذا المخبر إلى أى ساكن لاستدعائه. يذهب فى أى وقت ودون مراعاة لأى اعتبار، ولا مناص

من التنفيذ ولا مفر، ولم أجد جدوى من المناقشة، فرجعت إلى غرفة نومى لارتداء ملابسى. سرت فى إثره دون أن نتبادل كلمة واحدة. ولحت فى النوافذ أشباح الناس يتابعوننا ويتهامسون. إنى أعرف ما يتهامسون به، طالما فعلت ذلك وأنا أتابع السابقين" (المخير). تغيرت الأحوال، فهل خرج العقل العربى من كهوفه و أوهامه؟ وهل تخلصت الثقافة العربية من تمجيد أو معاداة ما لا تفهم - "قوم قالوا: إنه ولى من الأولياء. وقوم قالوا: ما هو إلا عميل من العملاء" (سرالرجل)؟

تحتوى الأصداء كذلك على إشارات دالة إلى اللغة والإبداع منها ما يرد من حديث عن الكلمات البسيطة التى يصبح لها "سحر غريب غامض" يجن به أناس ويثمل آخرون "بسعادة لا توصف" (البلاغة) ربما بسبب نظمها أو السياق الذى تنشأ فيه أو ما تستدعيه من ذكريات وأحزان وشجون أو ما تستفز فى النفس والروح من تجليات. فالبلاغة "سحر" وللکلمات والحروف حياة وأسرار واللغة بوسعها أن تكون وردة أو خنجراً وكم هلكت قلوب بالكلمات وكم ردت الكلمات الحياة إلى قلوب ماتت أو كادت.

فى شذرة البلياردو إشارة أخرى لافتة لكن هذه المرة إلى موقف المبدع من تفاعل المتلقى مع نصه. تتحقق الإشارة من خلال استعارة لعبة البلياردو للتعبير عن كل عملية إبداعية يلزمها مرسل ورسالة ومستقبل - "فقال دون أن ينظر إلى: بل المتعة أن اللعب وحدى وأن يتفرج الآخرون. ونظرت حولى فرأيت جميع الزبائن يغطون فى النوم". هذا هو مصير من يلعب لنفسه ويظن الجميع مفتونين بمهارته وهذا هو مصير كل إبداع لا يأخذ المتلقى فى الحسبان. فالملاعبة "أجلب للمتعة" من اللعب والتواصل أكثر تحقيقاً لإنسانية الإنسان من التوصيل. إن المبدعين الذين

يتجاهلون المتلقى يتجاهلون كذلك أن النص فى أغلب الأحوال أقرب إلى المتلقى من مبدعه - إلا فى حالات خاصة. ليس مما ينفع المبدع أن تزيد المسافة بينه وبين المتلقى. يحصد المطربون والممثلون الشهرة والمال ويبقى المؤلفون "فى زاوية بعيدا عن الأضواء" لا يبالي بهم أحد (الأضواء). سوف يذكر كثيرون فى عالمنا العربى شادية ويحيى شاهين وشكرى سرحان ونادية لطفى ومحمود ياسين فى رفاق المدق والثلاثية واللص والكلاب والحرافيش ولن نتذكر إلا قلة قليلة أن مؤلف هذه الأعمال قبل أن تتحول إلى أفلام هو نجيب محفوظ

أصداء الأصداء :

هل بوسعنا بعد ما تقدم أن نخطئ النزعة الإنسانية فى الأصداء؟ نستطيع أن ندرك هذه النزعة فى تعبيرها عن حقائق إنسانية لا تتغير بتغير الزمان والمكان فى مقدمتها حقيقة الصراع بين الحب والموت وحاجة الإنسان إلى الإيمان مهما كانت الصورة التى يعبر بها عنه وحقيقة اللذة وتمسك الإنسان بالحياة وإصراره عليها. كما تهتم الأصداء بترسيخ قيم التسامح والحب والحرية والحق والمعرفة والإيجابية والاجتهاد والمغامرة والتساؤل. لا تكتفى الأصداء بالاعتراف بالتناقض بل تحتفى به وتسعى إلى إبراز الجوانب الخلاقة فيه وتؤكد على أن المسافة بين المتناقضات التقليدية ليست شاسعة كما نتصور. التناقض هو المواجهة الحتمية بين عنصرين أو مبدأين مختلفين ومتمايزين، وربما بين أكثر من عنصرين أو مبدأين .

إزاء مجموعة التناقضات التى تحفل بها الحياة الإنسانية - المادة/المعنى، العقل/القلب، الروح/الجسد، اللذة/العمل، وهكذا - تتخذ الأصداء موقفاً توفيقياً وتقرر أن تحقيق أهداف الكون يكون بالإنسان وللإنسان وليس على حسابه ولا من خلال التضحية بإنسانيته. ولهذا تحتفى الشذرات بالإنسان فى قوته وضعفه، فى رشده وغيه، فى اجتهاده وتمتعه، فى خضوعه وهيمنته، فى انطوائه وانبساطه، فى سكونه وثورته. ولا تكتفى الأصداء بالاعتراف بحقيقة اللذة وضرورة السعى والعمل وفتنة الدنيا بل تجعل منها معارج إلى قمة الإيمان وتجلي الجوانب الإشرافية العرفانية فى أشياءنا الصغيرة وممارساتنا اليومية وحاجاتنا الجسدية. كما تتجلى إنسانية الأصداء فى التأكيد على إنسانية الدين من خلال الوقوف على جوانبه التى أسرفت التيارات المتطرفة فى تجاهلها ومنها التعبد بالعمل والحرية المسؤولة والعدل وضرورة الفهم ونبل المغفرة والصفح وضرورة التعاون والتفاعل والإصرار على الحياة ومقاومة موت الروح والجسد بالإيمان والحب والقيم المستنيرة وتنشيط الحواس لاستقبال الفيوضات الإشرافية التى تتيحها الحياة اليومية والطبيعة من حولنا. لم تنقيد الأصداء فى التعبير عن تلك الجوانب بزمان أو مكان ولم تقدم إلا أقل القليل من التشخيص والحكى حتى تكتسب شمولية وعمومية تليقان بأهدافها الإنسانية.

نحن فى الأصداء إزاء نص يتداخل فيه الواقع مع الحلم والرمز. "إن السارد يقف فى موضع يمكنه من إعادة تأمل الرحلة ونتائجها"، لا ليقدم سيرة ذاتية أو رواية سير ذاتية، ولا ليمجد ذاته أو يقمعها "بل لكى يناجيها ويستعيد مسارها من

خلال تعاقب السرد والشعر والرمز والأمثلة من أجل معرفتها على نحو أدق".
"يخرج النص عن ذات صاحبه ليلاص ما فى العالم من نوات أخري، لها رؤايا
نظرها المختلفة، واستجاباتها المختلفة" وتجيء الأصداء "متقنعة حريصة على
النقشف، معارضة للتبرج والاستعراض، استهدافاً لممارسة لعب الكتابة ربما، أو
خجلاً من أن تغادر الذات تواضعها الى تبرج يكرهه صاحبها، ربما أو إشفافاً عليها
وقد ابتليت بالصدق الأخلاقى من أن تواجه المجتمع عارية من أقنعتها"^(١)

تكتسب الشذرات فى الأصداء كثيراً من شاعريتها من إحكام تركيب الجملة
والعبارة (ومازال محفوظ يصصر على الفصحى المعاصرة دون العامية باستثناء ظهور
كلمة "جاية" فى شذرة المطرب) وقصر الجمل وبلاغة الاستعارة والتشبيه والرمز
وانفتاح الدوال على عالين على الأقل من الدلالة: عالم قريب تدركه الحواس المجردة
وعالم يتجاوز الواقع والمحسوس كما تحفل بنماذج التكرار والتوازي التركيبى
والدلالى والطباق الذى يعد معادلاً موضوعياً للصراع بين الحياة والموت، بين الأمل
والياس – "أقوى الأقوياء من يصفحون"، "كما تحب تكون"، "آية من آيات الشكر
ودليل ولع بكل جميل، وعلامة من علامات الصبر"، "حب الحياة وكره الموت"
"ينتظرون الرضا ولا يعرفون اليأس". وقد لاحظنا فى غير موضع أن الأصداء حبلية
بالرموز وبالتعابير الاستعارية التى تتجاوز مجرد التعبير عن المجرى بالمحسوس –
"بوتقة الهجران" – إلى التعبير الاستعارى عن الدنيا بالسوق والمنزل والمدينة
والحارة وعن الاعتزال بالكهف.

(١) محمد بدوي: "أقنعة نجيب محفوظ". أخبار الأدب، العدد ٤٣٨، ٢ ديسمبر ٢٠٠١.

ولا تخلو الأصداء من مفاجآت نصية من قبيل "اللهم منّ عليه بحسن الختام وهو العشق" و"أقرب ما يكون الإنسان إلى ربه وهو يمارس حريته بالحق" و"ما علامة المكفر؟ فأجاب دون تردد: الضجر". هذه المفاجآت تنسجم مع روح النص وأهدافه العامة والقيم التي يسعى إلى ترسيخها. ليس في هذه التعديلات أو المفاجآت ما يخالف القرآن الكريم وصحيح السنة المطهرة وليس هناك ما يدعو إلى مزيد من التفصيل عن المواضع التي يرد فيها الكلام عن حب الله تعالى وعن اعتبار اليأس طريقاً إلى الكفر ودليلاً عليه وعن نبذ الإكراه في الدين. ليس خروجاً عن النص إذن، لكنه تفعيل للنزعة الإنسانية في ديننا الحنيف وفي كل ما أوحى السماء إلى الأرض وانحياز للرخص دون تجاهل العزائم واحتفاء بالعقل دون إنكار لحقائق الروح وإيمان بالحق والعدل والقانون دون إهمال الرحمة و"الفوضى" الخلاقة.

لقد اختار محفوظ بعد رحلة روائية حافلة أن يسكب تأملاته في مجموعة أمثولات مركزة مكثفة لكنه اختار أيضاً أن ينتهك بعض تقاليد الأمثلة كما انتهك تقاليد الكتابة السير ذاتية. فالأمثلة ليست قصة واقعية عن سلوك الحيوانات وإنما هي حكاية يتكلم فيها الحيوان كالبشر ويكون فيها قناعاً لمنطق إنساني^(١). أما محفوظ فقد اختار لأمثولاته البشر في الحارة والمدينة والمنزل والمسجد والكهف والسوق والمدرسة لأن الأصداء تريد كما قلنا أن تحتفى بالإنسان وتحتفى باحتفاء الأرض والسماء بإنسانية الإنسان في كل زمان ومكان.

(١) وردت مناقشة الأمثلة في تحليل "حكاية الغراب والحجلة" من كلية و دمنة في هذا الكتاب.

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

عذابات شهرزاد

في القلق السرى لفوزية رشيد

"... لماذا سادة وعبيد بين متضادين من المفترض أن الطبيعة أوجدتهما
هكذا ليتكاملا، لا ليسود أحدهما الآخر.. ما الحكمة فى هذا والحياة تعبت
بالاثنين معاً وتكيد لهما بالتساوى فى امتحان وجودى لا ذرة فيه للانحياز
لأى منهما؟" (فوزية رشيد: القلق السرى، ص ٢٩)

عتبات :

يحمل غلاف رواية القلق السرى^(١) للروائية البحرينية فوزية رشيد لوحة
للفنّان نجاح طاهر العلامة المحورية فيها جسد أنثوى فائز، حبيس لا يتصل بالعالم
إلا من خلال نافذة تتخللها أسياخ منتظمة متوازية عمودية. ترتفع اليد اليمنى
لتقبض على النافذة بينما تختفى اليد اليسرى لأن الأنثى تتجه إلى النافذة لا إلينا
وأغلب الظن أن يدها اليسرى تستقر على صدرها. وإلى يسار الأنثى سجادة مزخرفة
نتبين عليها طائرين حبيسين أيضاً لأنهما مجرد رسمين تطاهما الأقدام ولا أمل فى
انعتاقهما. أدارت الأنثى التى ترتدى قميص نومها فيما يبدو ظهرها المثير للقارئ
فأصبحت موضوعاً للنظر والاشتهاء لا ذاتاً لها ملامحها الخاصة المميزة. ثم تتداخل
عتبات النص وتتوازى فنجد فى عنوان الرواية - "القلق السرى" - نصاً موازياً
للوحة غلافها فالأنثى فى حالة ترقب وانتظار وتوتر وتطلع لا يراها العالم إلا من
ظهرها فكيف له أن يدرك حقيقتها ولا ترى العالم إلا من خلال نافذة وحيدة.
أليس فى كل هذا دليلاً على القلق ومبرراً له؟ أما لماذا هو قلق سرى فلأنه قلق

(١) فوزية رشيد: القلق السرى. روايات الهلال. القاهرة: دار الهلال، مارس ٢٠٠٠.

روحي داخلي لا يدرك حقيقته - بل ربما لا يتعاطف معه - أحد. وليس هناك ما يمنع أن يكون هذا القلق قلقاً سُرِيّاً - بضم السين - على معنى أنه يولد مع الأنثى ولا يكاد يفارقها.

وعلى الغلاف الداخلي نجد عنواناً فرعياً للرواية هو "من عذابات شهرزاد" يتصل اتصالاً دلاليّاً وموضوعيّاً بالرواية ولوحة غلافها وعنوانها الأصلي فما القلق إلا نوع من العذاب وما الأنثى القلقة إلا واحدة من ضحايا شهوة "شهریار" وجنونه وهيمنته. أما اسم "شهرزاد" فيضع القارئ إزاء عالم من الحكايا والأساطير والتاريخ ويرتبط بالنص اللاحق لأن الأنثى القلقة في الرواية تدعى "شهرزاد"، تتواصل عذاباتنا في محاولة للتمرد على الاسم وعلى مجموعة الأدوار التي ارتضتها الثقافة الذكورية لصاحبة الاسم. محاولة مشروعة طالما كان القهر حقيقة لا وهمّاً. وهي ليست محاولة أخيرة - كما نخبرنا الرواية في موضع الإهداء - فلا ينبغي أن نتوقع منها مقولات نهائية ولا استنفاداً لكل ما يمكن أن نتخيل أو نتوقع. "يكفى في ذلك أننا نحاول" (ص ٥).

ثم يطالعنا عنوان كبير هو "فراشات القلق السري" يتبعه مفتتح يؤكد شعور السارية بالوحدة والعزلة إلا من صحبة "الرايا" و"القلق". الفراشات كائنات جميلة مبهجة لكنها ضعيفة لا تكاد تقترب من النور حتى تحترق ويبدو أن الرواية ليست مشغولة بفراشة واحدة بل بعدة فراشات يجمعها ما يجمع الفراشات من جمال وضعف وما يجمع الإناث من قلق. ليس هناك ما يبرر اليقين حتى هذه اللحظة وليس هناك ما يبرر تصنيف الرواية في فئة "المقاومة الروائية"

النسائية للقهر الذكورى". ربما لا تكتفى "شهرزاد" فى الرواية بمجرد إلهاء شهريار عن قتلها بل تتجاوز ذلك إلى مساءلة الأوهام التى أحاطت بها وما زالت والأطر التى سجنتها وما زالت والمرايا التى تشوهها أو تؤلّوها ولا تعكس حقيقتها فى كل الأحوال.

الحكاية :

هذه رواية تستعصى على التلخيص. هى رواية مسكونة بالقلق تخرج منه فترتد إليه. قلقها قلق وجودى شامل إنسانى أخاذ. سوف نظلم الرواية ظلماً فادحاً إذا اعتبرناها مجرد معالجة أخرى لمسألة المرأة وهى تعانى وضعاً اجتماعياً وتاريخياً وإنسانياً وثقافياً يتسم بالقهر والتسلط الذكورى عليها مما يشعرها بالضعف والدونية والتهميش - مع أنها تنطلق من هذه النقطة. إن "شهرزاد" القلق السرى تفتح سرداب الحكايات وتضخ الدماء فى الأساطير المنسية التى شكلت جزءاً كبيراً من الوعى الإنسانى فيما يتصل بوضعية المرأة وعلاقتها بالرجل وبالعالم ؛ تضيء شموعها فى دهايز التاريخ والخرافة والموروث واللاوعى والحلم ؛ تحاول أن تخرق الضباب الذى "يسربل النساء". لا تصل إلى برأمان تقليدى أو نهاية سعيدة كلاسيكية لكنها لا تفقد شيئاً من صلابتها بل تصهرها نار التجربة والرحلة ومعارج الروح فتولد بعد كل إخفاق من جديد من رماد كرماد العنقاء.

تنقسم الرواية إلى قسمين أساسيين: تلك الحكايات الأولى والفرار فى القسم الأول أحد عشر مشهداً سردياً مركباً يتخللها اقتباس من موسخوس: "معلم الطرقات الغريبة هو الحب..." يتبعها جزء عائشة ثم عائشة وأمنة ثم الشيخ مسعود

وصفية ثم شهرزاد وعائشة يتبعه غبش المخاض ثم من أرشيف الحالة ثم النهايات الأولى. يبدأ القسم الثانى - بعد مفتتح عن "تفاحة الغواية" التى تمسك بها "شهرزاد" وتشحذ جسدها كله للفرار - بمسح الآلهة الذى يضم خمسة مشاهد سرديّة ثم خط الاستواء الذى يضم عشرة مشاهد. يبدأ بعد ذلك خط الجليد باقتباسين من سفر سومر وأسطورة يونانية ثم الدائرة المسحورة التى تنقسم إلى سبعة مشاهد تتخللها مقولة عن البوتوبيا والضبباب الذى يسربل النساء". يبدأ خط المتوسط بمقولة "المهم أن لا نتحول إلى لعبة أنفسنا!" يليها اثنا عشر مشهداً. ثم يتشابك الجليد والمتوسط والاستواء فى تشابك الخطوط الذى يستهل بالفاتحة النصية التالية: "حين أدركت أن لذبذبة الصوت معنى قررت أن: أتحدث، أنفعل و أصرخ، فلم يبق لى فى هذا المكان سوى ذلك" وتتلوها خمسة مشاهد سرديّة. تنتهى الرواية بجزء الليل البهيم الذى يضم خمسة مشاهد أخرى ويبدأ باقتباس من توقيعات سيوران.

فى تلك الحكايات الأولى تأسيس لشبكة العلاقات التى تنتمى إليها "شهرزاد". هى "مجرد امرأة ونافذة" (ص ١٢) يفتتح وعيها على واقع مرتبك مُربك: "فى مثل هذا السكون تسمعين الهسيس المعتاد لبوح خاص يتسرب من فم الشيخ مسعود ومنه إلى جسد امرأة تتمدد قربه، وقد قيل، أو هكذا وجدت، أنهما بالنسبة لك أب وأم" (ص ١٢). يلتقنا فى الشيخ "مسعود" قلة اكترائه بابنته التى "تقترب من العشرين ولم يتقدم إليها أحد" لأنه يداريها "كالخبينة، كصندوق الأسرار" (ص ١٢) وتبريره ذلك لا يرد الأمر إلى مجرد التقاليد بل إلى "نواميس" كونية

ملزمة. ها نحن أولاء مع نموذج للانفصام بين القهر والجدية فى العلى والعريضة والانفلات فى السر (ما أشبه "مسعود" بالسيد "أحمد عبد الجواد")، وعلى "عائشة" زوجة الشيخ المراهق وابنتهما "شهرزاد" أن تتحملا فى الحالين. ثم نلتقى الشيخ "مبروك" جد "شهرزاد" لأمها، ذلك "الترنح فى بقايا عظامه والذى يطرب دائما لصوت الأذان المتواشج مع رائحة البحر... يجلس كساحر أسطورى يقبض على الزمن والبشر" (ص ص ١٤ - ١٥). الجد هو الذى اقترح تسمية حفيدته "شهرزاد" فالتصقت بحكاياته وعوالمه الغريبة والمدهشة وفتح أمامها كنز الحكايات والأساطير والخرافات فزال الحد الفاصل بين الحلم والواقع وتماهت عندها الأزمنة وتوحدت مع الكائنات وأصبحت تستأنس "النبع والشجرو السكون" (ص ١٨) وتأمين الليل.

سيكون هذا الكنز وهذه المؤهلات عدة "شهرزاد" وعنادها فى ارتحالاتها القلقة فى عوالم غريبة فى بحثها المضنى عن ذاتها ومعنى وجودها وفى محاولتها ترويض ما يحيط بها من غموض ودحض ما يسربلها من أوهام. كان عليها من البداية إلى النهاية أن تتمرد على القوالب والأطرو والقسمة الجائرة للحظوظ والمقامات المحفوظة واستئنار أبيها بالخصوصية والحرية دونها ودون أمها: "هو رجل وله خباياه التى لا يريد الكشف عنها لأى كان. ماذا يهكم من أمرى؟ أأست أقوم على شئون البيت كأكمل ما يكون" (ص ١٩). الشيخ الشبق تقوده شهوته، "سيد هو فى كل مكان" إلا مع عائشة زوجته الأولى، يجد ضالته فى صفة معشوقته التى تتمرد على دور الجارية لتصبح زوجته الثانية. "كان أول من يطأها"، "شبابها الغض

يجعلها عاشقة رائعة لعطاياه". أما هو فتبريره جاهز: "ألم تخلق النساء لتتعة الرجل وخلق الرجل ليصرف كل ما فى جيبه عليهن ... ليس عليه سوى أن يستجيب للنواميس" (ص ٢٢).

فى هذه البيئة تربت "شهرزاد" بين شجارات وانتهاك وسباب وشتائم و"تبول لإرادى" وبحث مبكر عن الحرية: "لا تطيق ما هو مقفل وموصود" وقدرة خاصة على الكلام تقاوم بها "أسر الماء" و"الغول الضبابي" وحاو آخر، صياد آخر يطارد أحلامها "يحاول أن يشدها للقاع" (ص ٢٤) ونبوءة دالة: "ولدت غريبة وستموت غريبة ولكن بين مولدها وماتها هواء كثير" (ص ٢٦) وتأملات عن التناقض والصراع والصيد والطريدة وسحر الكلمات والرجل الذى يعود فى "وقار مدروس بعد ارتشاف الفوضى" (ص ٢٨). لماذا يؤدى التناقض بين الذكر والأنثى إلى التمايز والقهر؟ هل الوجود يحمل معنى لكم ومعنى آخر لنا، وهل هذا التضاد الطبيعى يستتبع تضاداً مفتعلاً فى قيمة كل منا؟ (ص ٢٩).

ويظل الحب لعبة يتسلى بها الرجل وتحترق بها المرأة لأن الرجل يستطيع أن ينسى حباً قديماً مملاً بحب جديد وكلما تنفتح عين الأنثى تحاول أن ترى النور تمثلىء "بالردع والظلام" (ص ٣٠) خصوصاً فى بيئة قروية رهن الرتبة والمحدودية كالقرية التى نشأت فيها "شهرزاد" تشترك فيها المرأة نفسها - العرافة وفتيات القرية والأم والعجوز، لا فرق - فى ترسيخ الأوهام التى نسجها الرجل عنها وتصبح كل محاولة لإدراك الحرية والتساؤل نوعاً من التمرد، ويرد "الشيخ مسعود" مقولاته السلطوية المنحازة: "النساء سلالة الأبالسة والشياطين"

(ص ٣٦)، "من يملك قلب امرأة يملك أغلالها" (ص ٣٧)، "النساء كالفاكهة" (ص ٣٨)، ويظل يترنح بين متاعين "لصفية سطوة مختلفة المذاق ولعائشة سطوة أخرى تشبه الحبال المفتولة تجره بها حتى لو كان في آخر الدنيا" (ص ٣٨). لم لا و هو الذكر وذاكرة العالم "موبوءة" بطقوس فجّة وخرافات عتيقة؟ مع كل ذلك وربما لكل ذلك لن تستسلم الطريدة للصيد، للوجه الأسمر الذي يلاحقها في أحلامها: "أراد أن يرتحل بها إلى أدغال قيعانه" (ص ٣٩) ولا لقصة حب عابرة محكومة بالفشل لأن "شهرزاد" ترفض السقوط المبكر.

تفريق "شهرزاد" من حلمها على محاولة اغتصاب طفلة وعلى حصار قد أحكم من القهر والأوهام - "أخيلة وخرافات فإذا بها واقع منظور يتحقق.. المرأة الشيطان.. المرأة الأفعى" (ص ٤٤) - والنساء جميعهن "ثكالى". من عائشة التي تزوجت "بئر خمرو زير نساء" وأختها آمنة التي تنقلت من مدمن إلى مقامر إلى لوطى سكير وكلاهما تعانيان ألم "الحب غير المعترف به وذلك الكبرياء المطعون فى مواجهة عدم التحقق" (ص ٤٩) إلى صفية التى يسوقها "مسعود" كالذبيحة إلى الفراش" (ص ٥٨) يشعر بالجوع فتباغته بسؤال فاجر "إلى أى جزء يا رجل؟" (ص ٦٠) لكنها ترفض أن تبقى الجارية المحظية "جسد عابر يرضى نزواتك" (ص ٦١)، تحقق للشيخ المتعة - "هى للولد وأنت المتعة واللذة يا معشوقتي" (ص ٦١). هيهات أن يستوعب "الفاجر" "الوقور" "أبعد مما تحت السرة" (ص ٦٤). حتى عندما قيل أن يتزوج "صفية" على عائشة لم يكن مشغولاً إلا باختبار "صفة" جديدة لمجرد أن تحل "بركة الشيخ". "أنانية ممجوجة و سطوة". من المدهش أن

تنضم "عائشة" نفسها رغم ذلك إلى العرافة وفتيات القرية والعجوز فى ترسيخ الهيمنة الذكورية وفى محاولتها قمع "شهرزاد" نيابة عن أبيها: "تقفان بعيدا عن الدائرة. يطوقهما الحصار والدائرة تومئ ولا تقترب. هكذا تبقى تومئ ولا تقترب. لماذا أخذت صوت الشيخ مسعود وتلبسته لتسيطها به، حفظت كل تعاليمه وإرثه الفج من النواميس لتراقبها به. كيف استحال معها من ضحية إلى جلاذ؟" (ص ٧٠).

تتواصل التأملات عن العقل والعاطفة ولا يندهش القارئ لتعقيب الشيخ "مبروك" عن العالم الذى يصبح بدون عاطفة المرأة "خراباً.. جفافاً وآلية تتحرك لتدفع مجرد آلات أخرى نحو الحركة" (ص ٦٦). لماذا لا يتكامل المتناقضان فى وجه الكوارث التى لا تفرق بين ذكر وأنثى - "إنه الزمن الذى يحاصرنا فى النهاية معاً.. رجالاً ونساءً دون أن ندرك حجم المصيدة التى نتحرك بداخلها.. منهمكين فى اصطياد الظواهر الجاهزة ولا التفات إلى ما هو أكثر باطنية؟" (ص ٦٧).

لا يبدو أن "شهرزاد" تبحث عن هيمنة أنثوية لكنها ترفض أن تنساق إلى رجل يقدم لها "العلف كل صباح" أو أن تعلق أحلامها على أحد أو أن تصبح مجرد "صندوق" ينتقل من ملكية أب إلى ملكية زوج وترفض الرضوخ للأفكار الجاهزة عن المرأة: "أغلب الأفكار لا تتعامل مع جوهرى بقدر ما تتعامل مع صورة الوهم الذى له" (ص ٧٧). لكن الضباب يبقى - ونحن نقرأ عن اختفاء مبروك ووحدة الوجود و الموت والحياة - كثيفاً ويبقى "خندق العتمة يحيط بالمرأة: "حجز البنات ضرورة.. لابد أن تبقى فى داخل جحرها حتى تتزوج". "المرأة أرض وجدت لتحترق"، "الرجل

سماء أو فأس تحرث.. مطريزخ ماءه على التراب..". (ص ٨٩)، المرأة سيئة وضعيفة خصوصاً إذا كبرت، "ما هو شائن للأنتى/الأرض يسموبه الذكر/السماء" (ص ٩٠)، "الرجل ريان والمرأة سفينة" (ص ٩١)، "لا يعيب الرجل إلا جيبه"، "لها غواية الحسن وله غواية الفحولة والمال" (ص ٩٢).

كل ما يحيط بشهرزاد يدعوها إلى الفرار، إلى الخروج من "الحفرة العتيقة" التى تنتقص من إنسانيتها بغير حق وحلم الحب والزواج يظل مرتبطاً بالفهر والقيد - "باب خشبي بمزلاج من نحاس". الحب أو الحرية. الفراشات حولها تحترق فيجأهر "مسعود" بملله من عائشة: "لقد تزوجت كيسا حشى بالبصل والفظاظة والإهمال وحين تغتسلين من كل ذلك لا أرى إلا طول اللسان" (ص ٩٩)، وتمرص "مريم" مرضاً خطيراً بعد غدر زوجها بها وتمارس "شيخة" البغاء "لتعيش" بعد طلاقها والصيداؤون يطاردون الفريسة ويلوحون "بالأنشطة" فتقرر الفرار وقد أخذت من العصفور جناحيه ومن الفراشة ألوانها.

فى القسم الثانى من الرواية - الفرار - تنطلق "شهرزاد" فى رحلة البحث عن ذاتها وحريتها، تتبعها خرافات "اللعة" و"الرذيلة" و"الفتنة" ومحاولات الرجل مقاومة "القوة المقلقة" للمرأة بالفهر ودعاوى النقص، يحيط بها التناقض والأغلال التى تكبل أرواح الجميع، وتتجسد فى صورة زوجة مقهورة - ليلى - وتبقى على رفضها كل حب يجرد لها من حريتها وتعلن عن الحب الذى تريد "حب يجئ ضمن اكتمالى وتحققى" (ص ١١٩). عندما تبلغ خط الاستواء تجد عالماً من "العري" و اللذة والغريزة: "لا قدسية ولا زجر أو منع إلا بقدر ما تتطلب الرغبة من اشتعالها"

(ص ١٢٢)، "انفلات مطلق دون قيود" (ص ١٢٤). الخير والشرف في هذا العالم ينبعان من الاحتياجات الإنسانية وحدها ويتبدى جسد المرأة رمزاً سحرياً لآلهة الماضي. وتنشطر "شهرزاد" مرة أخرى لتتعاطف مع من دخل النار المستعرة "مجرداً من أسلحة الروح" فاحترق. لكن هيهات لها أن تعود أو أن تنسى "الميثاق الذي طمرته بداخلها" - والرجل الذي احترق ما زال في أوهامه لم تفلح النار في صهره. لهذا لن تقع "شهرزاد" في الشرك: "لن يوقف صليل البحث المستعر هذا مجرد أمنية عابرة لعشق مستحيل جاء من الريح وسافر معه" (ص ١٣١). هيهات أن تعود إلى "التابوهات المتوارثة".

في لقائها مع "رأس القبيلة" ومع العجوز الحكيمة، تطلعنا "شهرزاد" على مزيد من أسرار الحياة عند خط الاستواء. هناك تصبح الحرية تصالحاً مع العقيدة و تنسى القوانين "وجهها الصارم والبليد" ويستمع البشر إلى نداء القلب ويحفظون للطبيعة بديهيتهما وتلقائيتها. فلماذا التعقيد في عالمنا نحن والكوارث والمصائب تقض مضاجعنا كل يوم؟ ولماذا ترتبط المرأة بالأفعى في ثقافتنا؟ تقترح العجوز الحكيمة أن الرجل لأسباب كثيرة يخشى المرأة ولهذا عالج الخشية في الماضي السحيق بالتأليه وفي الحاضر بالقهر والمسخ. من إلهة إلى أفعى!

تستريح "شهرزاد" من رحلتها وبعض قلقها حين تلتقى "مبروك"، الذي عاد فجأة كما اختفى فجأة وظن الجميع أنه قد مات، وتبثه بعض تعبها: "كمن يمشى على سجادة من الشوك والمسامير" (ص ١٤٥). لم يكن "الشيخ مبروك" يتوقع لها غير ذلك ولم يكن يتوقع أن يحتفى بتمردها أحد ففي الشرق "لا أحد يحتفى بروح

مختلفة وجديدة" (ص ١٤٦). لكنها تظل ترى فيه وفي "هاجر" نموذجاً لعلاقة إنسانية مبهرة: "كائنات يهندسان العالم حولهما"، "لم يفتعل قط معنى رجولته لأنه يؤمن أن الرجولة الحقيقية تكمن في رفته وعذوبة مشاعره تجاه من يحب" (ص ١٥٤). علاقة رائعة لا يثنى "شهرزاد" عن متابعة تأملها إلا كابوس "الغزالة" يطاردها الصيادون وإلحاح أبيها أن تتزوج. سوف يعاودها الكابوس وتستحضر "أننا" من سفر سومر حين "غشها أبوها بكلماته"، لكن بعد أن تصل إلى حيث العجرو "فطومة" التي تعيش كما يعيش الجميع عند خط الاستواء وتدخل مع "مبروك" في رقصة مدهشة وبعد أن تصل إلى المعبد وتلتقي الكاهن وتجاوره عن تهافت البشر و"انتفاخهم الزائف". بعد ذلك يصل الطريق بشهرزاد إلى مفترق آخر وتتواصل المغامرة والنزوع نحو ما فيه مزيد من "الأضواء والظلال".

عند خط الجليد تلتقي "شهرزاد" "كاترينا" الغارقة في الشهوة والتي تسخر منها فتناديها "بإلهة الفلسفة" وتخبرها بما قال الكاهن عنها بعد حوارهما حيث توصل إلى أنها "مهممة بالأمور الفلسفية". لا تنتظر "كاترينا" طويلاً حتى تطرح انطباعاتها عن "شهرزاد": "ربما تملكين مثلي بعض المواهب ولكنك لا تحسنين أبداً التصرف بما وهبتك إياه الطبيعة مثلما تحسنين الكلام والتنظير.. أنت في نظري مجرد امرأة من زجاج" (ص ١٨٥). لأنها كذلك، لم تنضم إلى "باخوسيات العصر" ولم تدخل فاترينات اللذة مع النساء العاريات بل اختارت الضفة الأخرى كعادتها. من خلال علاقة "كاترينا" بشهرزاد و"بمجنونها الروحي" الذي قرر اعتزالها والانخراط في "الوجد الخالص" بعد أن غرق زمناً في اللذة تطرح الرواية بعض التعارضات

بين الزجاج والنار وبين الجليد والنار وبين الماء والطين والنور. ترى "كاترينا" نفسها من ماء وطين يتوق إلى النور لكنها - ربما لهذا السبب - لا تفلح في رد الحبيب الذى مل الخطيئة/ المرأة وقرر أن يتطهر. ولا تفلح "شهرزاد" فى إثناء الحبيب الذى قرر التنسك وقد نشأت بينها وبين الحبيبة الغارقة فى شبقتها "حميمية" مردها افتقادهما معاً السلام الداخلى. لم يكن استسلام "كاترينا" للذة إلا تعبيراً عن الخواء الروحى: "نحن هنا فى هذا المكان نحب كثيراً أن نغيب فى فعل الجسد ونتوج الشبق والشهوة بأكاليل الورود ... لأننا نشعر فى دخيلتنا وفى أغلب الأحيان أن أرواحنا تائهة، أننا وحيدون ... غير قادرين على فعل الحب والتضحية ... كل مشغول بذاته ... لا أحد يعبا بأحد ... آلة ضخمة تدور ونحن زيتها المفضل الذى تدور به" (ص ٢٠٢).

حين تبلغ "شهرزاد" خط المتوسط تلتقى سادياً شبقاً مجنوناً وزوجة مقهورة فى بيت يملأه النمل الأبيض والخوف والرجولة المفتعلة وترى بعض نساء معلقات من رؤوسهن فى حفر نارية وأخريات تخرج الثعابين "من أجسادهن و أدبارهن" لأن المرأة هى الخطيئة. هى التى أخرجت آدم من الجنة وعليها أن تنصاع "للرب الصغير" ويكفيها إذا شاركتها فيه أخرى أو أخريات "عرشة موقوتة بجدول موقوت" (ص ٢٤٢)، وهو واحد من جردان مهمومة بمظهرها الخارجى والأكل والجنس والاعتداءات وقهر الزوجات، يرفض التليفزيون ويرى الفجور والفسق بالنسبة للمرأة فى كل ما يجاوز البيت والأطفال. كيف يتسنى للمرأة أن تكون فى آن المعشوقة والملعونة، موضع اللذة ومكمن الألم؟ لأنها "الرحم الحاضن لبذرة

الخلق فلا بد من عوائق وفخاخ" (ص ٢٤٠)؟ على كل حال، إذا كانت حواء قد أخرجت آدم وأغوته حتى يقترب المعرفة، فحرى به أن يكون ممتناً لها: "أليس ألم الكشف أبهى وأسمى من لذة مسترخية ودائمة دون طائل؟" (ص ٢٣٩).

إزاء مشاهد القهر واللعنة والاستلاب هذه تتوهم "شهرزاد" رجلاً وسيماً وامرأة بهية ثم تعاود التأمل عن القوة عند الرجل والمرأة وتقبل الرجل التفوق الأخلاقي للمرأة ورفضه تفوقها المهني أو العقلي. حتى الرجل الوسيم ينتظر من زوجته أن تتخلى عن عقلها حتى يدوم الحب، لكن هيهات أن يدوم الحب مع القهر والتهميش. لا يدوم الحب إلا في مثل علاقة "هاجر" والشيخ "مبروك" حيث يبدي هو ما علمنا عنه من قبل وتبدي هي "سلاسة في استيعاب الآخر".

عندما تتشابك خطوط المتوسط والاستواء والجليد نجد أنفسنا إزاء مجموعة من التعارضات والتناقضات. فالرغبات عند خط الجليد "كامنة" وعند المتوسط "مكبونة" وعند خط الاستواء "نافرة". تخرج الرغبة عند خط الجليد من مكنها ويتحول الجنس من "مزيلة أخلاقية" إلى واحد من "الثوابت المقدسة" فتزدهر صناعة العهر وتنفجر اللذة وتنوع صنوف الإشباع ووسائل الإمتاع. ولا يكتفى خط الجليد بتصدير المتعة إلى العالم بل يصدر كذلك العنف والدمار والاستعمار. عند المتوسط يختبئ الدفء "غصبا عنه" ويخفى إدعاء الوسطية ميوعة وتردداً بين القيد والانفلات، بين الوقار في العلن والفوضى في السر.

تخط "شهرزاد" رجالها عند الشيخ "مبروك" لكن رحلتها لم تنته بعد فالضباب لا يزال كثيفاً مع أنه ينقشع بين لحظة وأخرى. لا سبيل إلى زواله إلا بالرحيل نحو

"شمس" المعرفة. اختارت "ابنة الترحال" أن تكون وحدها وقطعت شوطاً طويلاً نحو التحقق، لكن الغزاة ما زالت تفر أمام الصيادين وما زال احتمال الخطأ والعودة دون وعى إلى البداية قائماً والخيول لم يكتمل انفلاتها وانعتاقها والموت ما زال يطارد حرية الكلمة. فى كابوس أخير تقع الغزاة فى يد الصياد حيث تعود "شهرزاد" لتجد أخوتها ينتظرون إراقة دمها حتى "يسلم الشرف الرفيع من الأذى" وتبقى سنن الآباء ونواميسهم لم تستسلم هى فى لحظة امتحانها الأخير لإغراء الاعتذار وطلب العفو فكان مصيرها إلى النار "ليصونوا باشتعال جسدها المحترق فطنة الأجداد المتوارثة" (ص ٢٠٨). غير أن النار لم تلتهم إلا الجسد بينما أعلن طيفها فراره للمرة الأخيرة من أسر الخرافة والتابوهات. وبعد أن ينتهى الكابوس يحملها الشيخ "مبروك" إلى "الجال العالية وسط الظلام". كانت النار تمحيصها الأخير وبالنار اختبار الذهب والنفوس النبيلة والأرواح المحلقة.

الحكى :

تمثل رواية القلق السرى فيما يتصل بآليات الحكى وتقنياته استمراراً له نكهته المميزة للتجريب والحادثة فى الرواية العربية وذلك من خلال التماهى مع نصوص من أجناس خطابية أخرى والتفتيت والتشظية والمشهد المركبة وتعدد الضمائر وانشطار الأنا المتكلمة/ الساردة وتحول بؤرة السرد وتعدد الطبقات النصية واللغة الشعرية المتفجرة التى تخلق ما لا حصر له من آفاق دلالية. يمتزج فى البنية السردية للرواية الواقع بالحلم والكابوس ، والنبوءة بالخرافة، والأسطورة بالخيال ، والموروث الشفهى بالسرديات المكتوبة وتتعدد فيها النصوص وتتوالد، و

يمتزج زمن السرد بزمن الحكاية. الحكاية التي تدور في زمن السرد الواقعي حكاية قديمة جديدة عن قهر الأنثى واحتجازها وتعدد الزوجات والنواميس الذكورية و الزواج المبكر و طقوس الاحتفاء بالذكر وغير ذلك مما ورد في التلخيص المخل في الجزء السابق من هذه القراءة. أما الزمن الأسطوري فيمتزج فيه المحكى بالمسرود داخل النص ويؤسس لامتزاج تاريخ الوقع مع "جغرافيا الوهم"^(١) و منهما تتشكل الطبقة النصية الكنائية في الرواية.

ومن خلال تراكب هذه المستويات ، وامتزاج الواقعي مع الأسطوري مع الكنائي، ومن خلال التعارضات والتقابلات الدالة، تتشكل معالجة الرواية الفريدة لعدد من القضايا الثقافية الإنسانية، وإعادة كتابتها الاستعارية للواقع الإنساني، لأننا نقرأ وراء قصص "النساء الثكالي" عذابات شهرزاد التي لم تنقطع وسعيها نحو التحرر والتحقيق، وفي فرار "ابنة الترحال" تشوقاً لإماطة اللثام عن الحقيقة الغائبة وتمزيق الضباب الذي يحيط بها وبوجودها، ونقرأ في بنية الرواية التكرارية تناسخ الأساطير والأوهام والخرافات الذي يؤكد أن التاريخ يعيد نفسه وكذا المسخ والتفديس ونقرأ في تجليات الذكورية في الرواية نزعة أنثوية للتمرد والتحرر ونقرأ تحت الغلالة الكنائية عن ثقافات ثلاث متمايضة: عن تلقائية الطبيعة وتحررها من لمسة البشر غير الحانية عند خط الاستواء وانفجار اللذة عند خط الجليد والقمع والميوعة عند خط المتوسط.

(١) شاكر عبد الحميد: "جغرافيا الوهم، وتاريخ المكان - قراءة في رواية هاتف المغيب لجمال الغيطاني". نزوى، العدد الثاني، يناير ١٩٩٥، ص ص ٧١-٦٢.

طبقات النص :

تفصيلاً لما سبق، نتوقف مع الطبقات النصية فى الرواية ونستخدم مفهوم الطبقة النصية كما استخدمه يقطين (٢٠٠٠)^(١) للكشف عن البناء الروائى القائم على تعدد المستويات والتجارب فى غياب البناء التقليدي للقصة المحكمة ذات البداية والوسط والنهاية. نستطيع أن نتبين ثلاث طبقات نصية فى القلق السرى وهى الواقعى والعجائبي والكنائى. هذا بالإضافة إلى طبقة بينصية تتمثل فى الاقتباسات والاستشهادات التى تحويها الرواية.

الواقعى :

وهو الذى يهيمن على جزء كبير من القسم الأول من الرواية ويتعلق بالواقع الذى نشأت فيه "شهرزاد" - ميلادها وتسميتها وأسرتها، وفيها أبوها الذى يمثل الطبيعة المنفلتة والقهر الذكورى فى أوضح صورة وأمها التى رضىبت القهر مع ازديادها لمن يقهرها، والطقوس الذكورية التى أحاطت بها ومحاولات تزويجها وهى بعد فى التاسعة وزوجة أبيها صفة العشيقة التى تحولت إلى "ضرة" وجدها الشيخ "مبروك" الذى لم يقع فى شرك الوهم أو الادعاء. هذا الواقع هو الذى يستفز الرغبة فى الفرار سعياً إلى التحرر والتحقق ولذلك فهو المبرر السردى المنطقى للقسم الثانى من الرواية. إضافة إلى هذا الارتباط النصي، ترتبط الطبقة النصية الواقعية ارتباطاً موضوعياً ببقية الطبقات من خلال تحول الأساطير إلى واقع حى أو على الأقل من خلال تأثيرها فى وعى البشر ومن ثم فى سلوكياتهم ومواقفهم.

(١) انظر سعيد يقطين فى هوامش مقدمة الكتاب.

العجائبي :

ويشمل الأحلام والكوابيس والنبوءات والكائنات الغرائبية والرؤى والأصوات التي تأتي من خارج هذا العالم المحدود الذي نعيش فيه والتحويلات ونماذج التناسخ من الواقعي إلى الأسطوري أو الخرافي - "أسطرة" اليومي والمألوف وتجسيد المجرد والأسطوري. تعبر هذه الطبقة النصية - كما يقترح يقطين - عن رغبة الروائية في النبش في الأسطوري والخرافي ليتحول من النسيان، أو الذكرى الى "السرد" أو الرواية، لأن الرواية تظل لها قدرة خاصة ومميزة على كتابة الذاكرة وتسجيل ما جرى.

من أمثلة العجائبي في الرواية ذلك الحلم الذي يتكرر وترى "شهرزاد" فيه غزالة يطاردها الصيادون: "الشيخ مسعود يفور وجهه بالحنق والقنامة. ما أن لمح الطريدة حتى تناثرت إشارات غضبه من لولبية حركاته غير المترنة، يمسك بيده بندقية قديمة، كان قد أورثها جده الأكبر لأحفاده فالت إليه دونهم. قيل إنها لا تخطئ ضحيّتها مهما كانت المسافة الفاصلة، تدربت يداه عليه منذ الصغر، وهو يخرج مع جده في رحلات الصيد كل بضعة شهور. مرة جاء بغزالة، تشبه وجه امرأة مثلومة" (ص ١٥٦). كذلك يتكرر الحلم الذي يحاول فيه أحدهم أن "يشدها للقاع، وهي تمسك بوجه الفضاء وتقاوم الاندياح المرعب نحو الداخل" (ص ٢٤).

هذان الحلمان/ الكابوسان يعبران عن خوف "شهرزاد" من الوقوع بعد فرارها في مصيدة أهلها وما يستتبعه ذلك من الويل والثبور والعقاب اللفظ القاسي وكذا خوفها من الاستسلام لإغراء الحلول السهلة حين تتنازل عن حريتها

مقابل حياة هادئة وقهر محتوم وحب قد لا يدوم. وما أبلغ التعبير بالاستعارة التمثيلية عن توارث البطش والتنكيل بالأنثى وقمعها على يد جماعة الذكور من جيل إلى جيل حتى يغدو ذلك جزءاً مهماً من تنشئتهم الاجتماعية.

من ناحية أخرى تحفل الرواية خصوصاً في قسمها الأول بعدد من النبوءات منها ما قالت العرافة للشيخ مسعود: "فى بيتك فراشتان، فراشة ستبقى والأخرى ستطير" و"جحيم الأولى لن يهدأ وسكون الثانية لن يدوم" (ص ٢٠)، وما قالت لعائشة عن ابنتها: "إنها كال دراويش يا عائشة. ولدت غريبة و ستموت غريبة ولكن بين مولدها وماته هواء كثير" (ص ٢٦). لم يدرك الشيخ "مسعود" معنى النبوءتين لكنهما تحققتا فبقيت فراشته الأولى "عائشة" زوجته الأولى وطارت ابنته "شهرزاد" لكن جحيم "عائشة" لم يهدأ ولم تقنع "صفية" بحياة الجارية المعشوقة كما رأينا. وقد ولدت "شهرزاد" غريبة مسكونة بالحكايات ورثت الكثير من جدها الأسطوري وظلت غريبة حتى النهاية وامتلات حياتها بالاضطراب والقلق والترحال. هكذا تمهد الرواية لغرائبها التى سوف تترسخ فيما بقى منها وتثير فضولاً واندھاشاً لدى القارئ وتلقى ببعض بذور السرد التى ستنمو فيما بعد.

من تجليات العجائبي فى الرواية كذلك تلك الكائنات الخارقة للمألوف وتلك الشخصيات التى تقف على حدود الأسطورة ومنها الجد "مبروك" الذى يتجاوز الممكن والمحدود ويجترح الكرامات ويأتى بالمعجزات ويتناسخ فلا يختفى إلا ليظهر من جديد ؛ يحتفظ بين أهل القرية "بمكانة عالية وجانب مهيب" (ص ٣١) لكنه يبقى قريباً منهم ؛ "وحده تطل لعينيه ذات البيوت أشباحاً نائمة

دون أن تغويه يتوجس به الطريق وتلتمع السماء فى وجهه بنجومها النائية، يشع القمر فى دمه وكأنه رفيق رحلة طويلة اعتادا قطعها معاً. منذ أن ماتت الجدة وهو وحيد يمضى الأيام فى سرد غرائبه" (ص ٤٤)؛ "يعقد الصلات مع الجن والعفاريت ويتقمص أجساد الطيور والحيوانات، ويزيد البعض أنه يتوحد مع الشجر فى الطريق فلا يعود يراه أحد..." (ص ٨٢)؛ وهو حكاء ملهم وراو يمسك بتلابيب الخيال ويحرك العالم من حوله ويؤمن بوحدة الوجود والنفاسخ ويمارس التخاطر مع هاجر التى يبدو أنها حلت محل الجدة بعد موتها. وهو فى تباين واضح مع الشيخ "مسعود" فى وقاره الزائف وقمعه لكل ما يحيط به من "فراشات" وفى كل ما تحفظه ذاكرته الموبوءة من مقولات وخرافات عن المرأة.

"شهرزاد" من سلالة الشيخ "مبروك"؛ تعرف لغة الطير والشجر وتتوحد مع الكائنات وتتحول تارة إلى عصفور وتارة إلى شجرة أو فراشة أو حصان أو نهر. لكنها امتداد مريب؛ طالما أذهلته بصمودها وتمرداها ولم يخذلها قط فهو يعرف قدراتها - "إنها تذكرنى بسلالات المطلق! تنطوى هذه المرأة على كل الاحتمالات" (ص ٦٥) ويتعاطف مع عذاباتها وأحلامها. منذ ولدت "وهى موشومة بهالة لم يألّفها" (ص ٢٥) ومنذ تفتح وعيها ظلت ترفض أن تصبح عجينة فى يد مثال وظلت ترفض الخضوع لعروض الحب والزواج وتقاوم الصوت/اللغة الذى يتبعها. تجسدت طائراً وفراشة وتقمصت غيرها من "الثكالى" وجمعها مع "كاترينا" فقدان السلام الروحى وتماهت مع الخيول التى تشنق للفرار ومع الغزالة الطريفة ومع ذلك ظلت تقاوم إرث القهر والتهميش. وسوف نرى منها غير

ذلك فيما تبقى من هذه القراءة. وتحفل الرواية بكثير من نماذج التناسخ والتحويلات الأسطورية. من ذلك ما يرد عن امرأة عاقر أتت بدواء ساحر لعله يجلب الولد فأكله زوجها فحمل واعتزل القوم وعند مخاضه أتاه غراب يعاونه واشترط الغراب أن يكون المولود للرجل إن كان ذكراً وللغراب إن كان أنثى. الذكر يرث التراث الذكوري والأنثى إلى السواد والشؤم، فأين العدل في القسمة؟ كما يرد ذكر الذين أدمنوا الشهوة عند خط الجليد أنهم تحولوا إلى تماثيل من حجارة وربما غابوا في حالة صوفية وأن أحدهم تحول إلى شجرة مباركة تؤمها النساء العاقرات فتصبح الشجرة مبرراً جاهزاً لخيانة الأزواج الغافلين ومثالاً رائعاً لآليات صناعة الوهم وترسيخ الخرافة. ويرد كذلك في خط الاستواء طرف من خبر الطبيعة التي تثور على من يتجاهلها - "قالت الريح: من لم يركب جناحي ويسافر في السر إلى مبهمي لن أقف معه. قالت الشجر: بعثت بأوراقى وغصونى لمزيد من الصهد. من قال له أن يسخر من تعاليم الطبيعة ويندس فيها بحثاً عن لهب امرأة اشتهاها مجرد شهوة عابرة، فيما الكمون السرى للغابة كلها لا يعنى له شيئاً غير أن يختل في بعض الوقت بامرأته" (ص ١٢٦). في مثل هذا السياق لا تمثل الطبيعة مجرد خلفية ملائمة للأحداث بل تمثل عالماً موازياً متداخلاً متناسخاً مع عالم البشر.

الكنائس :

إلى أين تفر "شهرزاد" من الواقع الذي يكرس القهر واليأس والأساطير التي توفر المبرر الفكري والتراثي الهش لذلك القهر؟ إلى عوالم بين الحقيقة والاستعارة، إلى واقع يتماس مع الخيال وخيال نحسبه من فرط حيويته قد تجسد من حولنا.

فى هذه العوالم يصبح خط الاستواء كناية عن الأدغال و الأحراش "الموغة فى الفطرة" والمناطق التى لم تمسها يد الحضارة الإنسانية بعد عند نهر الأمازون وفى غير بقعة من أفريقيا وآسيا حيث "يناوش الجسد البشرى جسد الطبيعة" وفى كل الأماكن المعزولة التى "تتفياً البدائية" حيث العرى "جزء من نسيج عادى للوجود و الحركة" (ص ١٢٢). "ملك الأحراش" ليس له من نوااميس أو وصايا يتبعها "سوى قلبه و عبادة أرواح الأسلاف" (ص ١٣٢) والمرأة حرة إلا فيما يتصل بتعدد الأزواج بل هى مقدسة كما كانت فى الماضى لأنها "وراء رسوخ فعل الاستقرار" (ص ١٤٠). من خلال ما رأت "شهرزاد" عند خط الاستواء تجد الفرصة مواتية للتأمل فى حياة البشر ممن طالتهم يد الحضارة والتمدن، أولئك الذين يعيشون فى "حرب نفسية تاريخية بين طرف أصبحت له السطوة والغلبة ضد من رسخه فى خانة الأضعف" (ص ١٤١)، يعيشون فى ظل "أعراف مثقلة بالضبابية" و "القيود والأحكام" و "التعاليم الصارمة" والتابوهات المتوارثة" (ص ١٣٢) بينما "تنسج الحكايا من خيوطها شبكات عنكبوتية تلتف على رقاب الناس" (ص ١٣٥). تجد "شهرزاد" كذلك فرصة مواتية لتجلية بعض قناعاتها عن جوهر المرأة من ذلك ما تورد عن مجازاة المرأة للطبيعة: "لكل فصل نزقه وإفته و مراسمه الخاصة ... تعترىها النشوة الكامنة مع بدايات التفتح، ويعترىها الذبول بعد اكتمال دورة الخصب والولادة ... تتلون رقصاً واشتهاءً، وتشعل من جذوة السماء الغاضبة ناراً دفينية تستعر فى جسد الآخر" (ص ١٤٩). علينا ألا نسارع بتقييم أفكار "شهرزاد" لأنها غير نهائية كما نرى عندما تبلغ خط الجليد و ألا نحاسب الروائية على تلك

الأفكار أولاً لأن النقد ليس من وظائفه المصادرة على فكرة أو معتقد وثانياً لأنها تنتمي إلى شخصية روائية فى سياق سردي محدد وقد تقدم ذكر بعض مخاطر المطابقة بين الروائي/الروائية والشخصية الروائية فى مقدمة هذا الكتاب.

حين تبلغ "شهرزاد" خط الجليد تجد طبيعة أخرى "منفلتة" لكنها لا تشبه الطبيعة عند خط الاستواء لأن اللذة تتحول هنا من غريزة وممارسة فطرية متسقة مع الطبيعة إلى صناعة بالغة التعقيد. هذه حضارة "افعل ما شئت فى نفسك أو لا تفعل شيئاً": "كتابات ملونة تعلو واجهات الأوكار الجنسية الملائنة .. فاترينات بائعات الهوى تشهد ازدحاماً ذكورياً .. محلات أخرى تبيع الأعضاء التناسلية المصنوعة .. طواف يشبه الطواف المقدس .. التاوهات الصاخبة .. بحساب موقوت .. لا يهم الآن كثيراً .. امرأة وامرأة، رجل ورجل .." (ص ص ٢٥٨-٢٦٠).

ليس هذا كل ما يقدم خط الجليد للبشرية فهو يقدم كما أشرنا من قبل الاستعمار والدمار. من الواضح أن هذا هو تصور "شهرزاد" عن الغرب - أوروبا وأمريكا الشمالية - ومن الواضح أنه تصور يلج على ما يتمتع به الغرب من حرية ومن احتفاء باللذة وتقديس لها وليس هناك ما يشي بتبنى "شهرزاد" هذه النسخة من الحرية واللذة فقد ظلت فى "قفصها الزجاجي" تمسك "بصولجانها الخشبي" بينما القفص يزداد سمكاً وشفافية فى آن واحد وأرادت أن تسكب الماء "فوق جمرة النار" حتى لا تلاحقها "جذوتها" (ص ١٨٨).

وما ابتعدت "شهرزاد" إلا لتقترب - من حقيقتها وحقيقة العالم من حولها. لذا انتهت رحلتها الكنائية عند خط المتوسط وكل ما هنالك يشير إلى أنها تعيننا

نحن فى الشرق الأوسط (الأمة الإسلامية-العربية): "المتوسط" ربما تعنى البحر الأبيض المتوسط، وربما ترتبط بالوسطية الجغرافية بالنسبة للعالم، وربما بمفهوم الوسطية الذى نتحدث عنه أكثر مما نمارسه وحين نمارسه نختار أسوأ ما فيه، و ربما لأننا نظل مذبذبين لا إلى خط الجليد ولا إلى خط الاستواء عند خط المتوسط مزيد من النساء الثكالى والزوجات المقهورات والأزواج الذين يمزجون التقوى الزائفة بالشبق والنهم والسادية والقهر - "قولى إننى سيدك، وبين تأوهات الألم والذلة تعترف له: أنت سيدى وتاج رأسى" (ص ٢٢٥) ويضعون زوجاتهم فى مقام التقديس حتى إذا أفرغوا فيهن أو بهن - لا معهن - شحنتهم الجنسية لعنوهن، لا يهتمون فى ذلك بما يمارسون من صنوف "الاستلاب الداخلى لذوات الآخرين" (ص ٢٢٤). كل ما يشغلهم هو افتعال الوقار فى الخارج وافتعال الرجولة مع من يقع تحت سلطتهم من إناث. لا غرابة أن تنتشر فى هذا السياق حكايات الغواية الأولى والمرأة الأفعى وصور الجحيم الذى ينتظر النساء فى الآخرة وتعلو صيحات التطرف وتتعدد قوائم الاغتياالات ويصبح صوت المرأة عورة ومشاهدتها التليفزيون منكر - وفى هذا إشارة واضحة إلى تيارات التطرف والعنف الذى يرتدى قناع الدين فى العالم الإسلامى - والقراءة شيء لا تحتاجه ولا ينبغى لها و مطالبتها بشيء من الخصوصية "مس" من الجن، فعليها أن تنتظر فى الطابور حتى يحين دورها وألا تساءل الرجل فيما يفعل.

عندما تتشابك الخطوط تختلط المعايير والقيم "دفعة واحدة"، ليس هناك من "حكمة أو حماقة" إلا بما يوافق "رغبة القائمين على الأمر" (ص ٢٦٠) لكن يبقى

الفارق بين تعريض الجليد للشمس والهواء والإصرار على النفاق والوقار المفتعل، بين المواجهة المباشرة و"الالتواء والجنون المبرقع" (ص ٢٦٣). زمن مقلوب وموت يحيط بالجميع لا فرق بين الحرية والكبت وليس عند رجل الدين المشغول بإرضاء "الذين فى الأعلى" (ص ٢٦٤) من علاج ناجع أو نافع. لكن "شهرزاد" وجدها "ساكن الدياجير والظلمات والمشح بضوئه فى كل الأوقات" لديهما ما يفيد بعد رحلتها العجائبية وتطوافه الذى لا ينتهى: "الحرية فى داخلنا وهى لا تعطى ثمارها سريعاً"، "ليست المسألة أن ندرك ونرى فقط وإنما أن تتغير الحال التى ندركها ونعى خللها" (ص ٢٧٠). إن الحياة أعقد بكثير مما يمكن أن يلم به الوعى فى رحلة حلمية. لكن "شهرزاد" قطعت شوطاً طويلاً ونجحت فى اختبار الاعتزال وإعادة التشكل وفى الغوص فى أعماق البشر الذين ينتمون إلى ثقافات متباينة يجمعها التشظى والبحث عن السلام الداخلى ويحركها الوهم ربما أكثر مما تحركها الحقيقة وفى الكشف عن الجذور الأسطورية لبعض التصورات الذكورية عن المرأة.

زاد (شهرزاد)

من توابع التراكب الذى يتشكل منه النص - أى اشتماله على عدد من الطبقات النصية - ومن آلياته أيضاً انشطار الأنا المتكلمة فى النص، وقد وردت مجموعة من الأمثلة لانشطار "شهرزاد" وتجسدها فى شخصية فراشة أخرى من "فراشات القلق السرى" فرأيناها تتوحد مع "كاترينا" تعاطفاً مع محتتها وإدراكاً لما بينهما من شبه رغم ما يبدو من تباين، ورأيناها تصبح "لبلى" التى تبحث عن حب بلا قهر ورأيناها زوجة ممنوعة من كل ما لا يناسب الانشغال بالبيت

والأطفال إضافة إلى كل ما علمنا عنها من تحولات وتناسخات أسطورية. ولأن طموح شهرزاد الحكائي كبير ومجنح، كان لا بد من تحول بؤرة السرد وتعدد ضمايره بين حميمية "أنا" وذاتيتها ودرامية "أنت" ومشهدياتها وموضوعية "هو" و"هى" - فمن بعيد "تظهر الرواية أكثر" (ص ٦٤)؛ وكأنها كاميرا محمولة تتجول فى المكان والزمان فتركزتارة على الشيخ "مسعود" و"عائشة" وتارة عليه مع "صفية" وتارة على الشيخ "مبروك" و"هاجر" وعلى "عائشة" و"أمنة"، دون اعتداد بخطية الزمن "فالزمن فى مثل هذه المناسبات يصبح كالعجينة يتشكل حسب رغبة من يمسك به" (ص ١٤٣) ولا بالنطق التقليدى فى السرد لأن "الحكايات لا تعرف حدوداً، إنها حين تبدأ تنسج نفسها حتى تكتمل بما يرضى خيال من صنعها" (ص ٤٣).

وحتى لا يفقد الطموح السردى الحبكة والسبك، تستعين الرواية بالتكرار على مستوى المفردات والجمل والعبارات وعلى مستوى البنيات السردية الصغرى التى يتشكل منها النص فنلاحظ تكرار التجاور بين مشاهد الواقع والدخول فى الحلم/الكابوس ثم الخروج إلى جزء آخر من الواقع مع تكرار التأملات والتعقيبات. كما تتجلى فى الرواية مجموعة من الاستعارات و"الموتيفات" motifs وأفعال السرد مما يحقق الترابط الداخلى ويربط الرواية كذلك بالتجربة الإنسانية فى عمومها وبالنصوص الأخرى التى كان لها نفس الطموحات والغايات أو ما يشبهها أو يقاربها. إن النص الروائى - كما أشرنا فى معرض الحديث عن مبادئ

الزعة الإنسانية فى مقدمة الكتاب - يشتمل على حقائق إنسانية خالدة لأن جوهر الإنسان واحد لا يتغير مع تغير اللون واللغة والزمان والمكان.

إن الرواية لا تكتفى بالاستعارة والكناية على مستوى بنيتها الكبرى بل تحفل لغتها بهما وبالرمز والإيحاء والموتيفات التى تتكرر فتكسب النص وحدة وانسجاماً. فيما يلى عرض لأبرز هذه الاستعارات والموتيفات والرموز:

- **جناحا عصفور:** حين قررت "شهرزاد" الرحيل اختارت أن تأخذ من العصفور جناحيه. هنا يرتبط الطائر بالحرية والحركة وبالشمس والفصول والحياة والموت والخلود والطموح والإبداع، ويرمز كذلك إلى الروح فى بحثها عن التحقق واليقين وفى انفلاتها من أسز المحدود إلى رحابة المطلق.

- **الفراشة:** قررت "شهرزاد" كذلك أن تأخذ من الفراشة ألوانها. الفراشة توحى بالجمال والبهجة وكذا بالعاطفة والضعف والطموح، بالتناسخ و الأمل والبعث والىلاد الجديد، وترمز إلى الروح وتوقها إلى النور وتحررها من العالم المادى. كانت الفراشة يرقة وكان بوسعها أن تبقى كذلك لكنها قررت أن تصل إلى أقصى حالات تحققها وحتى يتسنى لها ذلك تحتاج إلى أن تبقى فى شرنقة فترة حتى تستطيع الطيران. وليس من الحكمة أن يقوم أحد بالوصاية على الفراشة فى محاولاتها الخروج من الشرنقة لأن ما تجد من مشقة وألم فى ذلك ضرورى لاكتمال نمو جناحيها فإذا ما أخرجت من شرنقتها قسراً - ولو من قبيل الشفقة والتعاطف - ظلت عاجزة عن التحليق ما بقى من حياتها. المرأة كالفراشة لا يمكن أن تفرض عليها

الحرية أو أن تنبغ إلا من داخلها - أليس "فرض الحرية" مفارقة مقلقة و تعارضاً منطقياً فجاً؟

- **غيبش المخاض** : يتجاوز المخاض فى الرواية دلالتة القريبة إلى الدلالة على المخاض الوجودى والتحررو الإبداع وانعتاق الروح كما يذكرنا بالمحاولة الذكورية لتحقير كرامة هذا الأكم النبيل واعتباره مجرد عقوبة تظل تؤديها المرأة تكفيراً عن خطيئتها الأولى حين أخرجت آدم من الجنة: "من له أن يشهد مثل هذا الوجع المقدس؟ وجع الخصب الذى استحال مع الوقت إلى فخاخ منصوبة وخرائب قادمة، تطوق رعدة الانبثاق الأول للخلق، ومنها يتم انتقاص كرامة الأكم وتكريس العالم الضيق لتدور فيه إلى ما لا نهاية دوران أكثر إيلاماً فى وقع الزمن والخروج من أسر القبيلة وطوقها لا يتم إلا بالمخاض الوجودى الصعب" (ص ٦٨).

- **الماء** : هو مصدر كل شئ حتى يرتبط بالتوالد والخصوبة والحب، لكنه يرتبط كذلك بالموت والغرق والأسر. لهذا تظل "شهرزاد" تطاردها غواية الابداح إلى الماء، إلى حياة هى القهر والموت وإلى نعيم زائف تغرق فيه الروح.

- **الغزالة** : فريسة مغرية للحيوانات الضارية لكنها رشيقة ومرنة وسريعة تستطيع أن تفلت وأن ترهق كل مطارديها. وهى الروح فى فرارها الدائم من المادة وأغلالها. لهذا كان تكرارها فى أحلام "شهرزاد" رمزاً للمطاردة وللقدرة على الفرار فى آن واحد.

- **الخيول** : قد توحى بالانتصار أو الهزيمة وكذا بالغريزة والشهوة وربما باللاوعى والرغبات المكبوتة وحين تكتسب أجنحة تصبح رمزاً للإبداع والإلهام لهذا فإنها "حين تنطلق لا يهملها سوى انطلاقها" (ص ٢٩٠) وتبقى عصية على الترويض ، ومن اللافت أنها تتجاوز فى الرواية مع حرية الكلمة وما يعوقها ويكبلها.

- **الباب ذو المزلاج النحاسى والبيت والأسوار والجدران** : يرمز الباب إلى التحول والانتقال من حالة إلى أخرى، من الظلام إلى النور أو من المغامرة إلى الأمن والسكينة فى البيت ذى الأسوار والجدران. ربما يرتبط الأمن والسكينة بالقمع والقهر والتقييد. على كل حال من الواضح أن "شهرزاد" اختارت الرحلة والمغامرة والاكتشاف على الأمن والراحة.

- **الأفعى** : فى الأساطير التى تسعى إلى تكريس قهراً المرأة وفى نصوص "دينية" - ليست من القرآن ولا السنة لحسن الحظ - تتجسد المرأة فى صورة الأفعى بكل ما ترتبط به من نعومة خادعة وتلو وغدرو سم زعاف وخيانة غريزية، والأفعى هى الوجه الآخر للمرأة فى التصورات الأسطورية الذكورية كما ورد من قبل.

- **الليل** : مستودع الأسرار ومكن القلق والمعادل الموضوعى للتعتيم والوهم والكذب والجهل والبلادة والتخلف والقهر والسجن وكذا منطلق الارتحالات السرية فى الأحلام والكوابيس والوقت الملائم للقتل والاعتقال والسلب والتخريب وهو موضع الآهات والهواجس واللحظات الحميمة و

مما فيه من مفارقة أنه يمكن أن يكون مناسبة لسير أغوار النفس رغم ما فيه من ظلام دامس.

- الضباب و الحفرة العتيقة و خندق العتمة و الذاكرة الموبوءة: لأنها "ذاكرة" فقد ظلت دائماً "ذكورية" تحفل بالخرافات والأوهام والمغالطات و الأساطير - التى ترقى فى قدرتها على الانتشار والتخريب إلى مرتبة "الأوبئة" - عن الأنتى؛ ولأنه "ضباب" فقد ظل يحجب رؤية المجتمعات للمرأة وما زال ولا سبيل إلى إزاحته وتفتيته إلا بواسطة "الشمس" - شمس المعرفة والبصيرة؛ ولأنها "حفرة" فهى عميقة ممتدة وعتيقة يمكن تتبع جذورها فى الأساطير والخرافات والموروثات السردية التى يتشكل منها الوعي الجمعى للبشرية؛ ولأنه "خندق عتمة" فهو خليط من حفرة كبيرة و ضباب كثيف.

- كالفاكهة: تشبيه أثيريين الرجال فى حديثهم عن المرأة لأنه يعدهم بالتنوع واللذة بالصمت والاستسلام لأن الفاكهة تؤكل ولا تأكل وهو إضافة إلى ذلك مبرر جيد للتنقل والاستزادة، خصوصاً إذا أصبحت الفاكهة التى تزوجها رجل ما كيساً "خشى بالبصل والفظاظة والإهمال" - كما وصف الشيخ "مسعود" زوجته الأولى. يبدو أن المرأة - خصوصاً الشرقية - قد أصبحت مهياة لهذا الاحتمال حتى إن لم تتزوج "بئر خمر" أو "زير نساء" فالرجل بطبعه "عينه زايفة" ومن تأمن له كمن تأمن للماء فى غربال!

- "يطأها" و "الرجل ربلن و المرأة سفينة" و "الرجل سماء أو فأس تحرت؛ تظل المرأة فى كل الحالات الطرف الأدنى فى علاقتها بالرجل، هو الفاعل

وهى المفعول بها، هو القائد وهى المقودة التى تصبح بالتعود منقادة، هو السماء وهى الأرض، هو الفأس التى تُحرث والسماء التى تمطرو وهى التربة التى تُحرث وتستقبل المطر حتى تنبت الذرية، هو - كما قرأنا عن الشيخ "مسعود" - "غيمة سوداء محملة" و"شجرة ترمى بثمار لهفتها كل يوم"، وهى - كما تشعر صفية فى علاقتها به - تقاد كالذبيحة إلى الفراش. المرأة كذلك هى "صندوق" الأسرار الذى لا يجرو الشيخ "مسعود" أن يفتحه، لكنها - على الأقل عندما تكون شهرزاد هى المرأة المقصودة - ترفض أن تكون مجرد "صندوق" ينتقل من ملكية أب إلى ملكية زوج.

- **التحدث والصوت واللغة:** لأنها "شهرزاد"، تعرف كيف تواجه الموت بالسرد - "و دون الباقيين تملك قدرة التحدث ... تنعق بصوتها من أسرار الماء" (ص ٢٤) وتذكر ما للغة من سحر وتأثير - "لا شيء يقترح على المرء حياته مثل الكلمات. لا شيء يدخل الريبة أو يحث الخطى مثل الكلمات. لا شيء يصوغ العالم مثل الكلمات" (ص ٢٧) وتذكر أن "لذبذبة الصوت معنى" وأنها قد لا تملك إزاء ما تعاني إلا الكلمات. مع هذا لم يكن هدف "شهرزاد" الجديدة مجرد النجاة من الموت بالسرد، بل الحياة باللغة وإزالة ضباب الوهم بالحقيقة. ربما لم تكن رحلتها إلا مجموعة من المنامات والرؤى، لكنها حققت ما يمكن للرحلة فى الواقع أن تحقق وربما أكثر.

فى رحلتها السحرية :

هذا بعض ما تزودت به "شهرزاد". فماذا عن الوعاء الذى صبت فيه تأملاتها؟ تستخدم الرواية الرحلة - ولو على سبيل الحلم - كوسيلة للمعرفة وارتقاء الروح ولغايات أخرى ليست أقل أهمية من ذلك منها الهروب من القهر و تعرية الواقع الغارق فى الخرافة والاستلاب وتمثيل حالات الوجود الإنسانى فى ثقافات و بيئات متباينة بما يكشف عن تشابهات إنسانية عميقة يخفيها الانحياز والدعاية والجهل والعنصرية واختلاف حظوظ الأفراد والجماعات من القوة والهيمنة.

من منا لم يرتحل فى الواقع أو على الأقل فى الخيال؟ ارتحل آدم وحواء ونوح فراراً من الطوفان ويونس فى سفينة وفى بطن حوت وارتحل إبراهيم وزوجته سارة وموسى وعيسى ومريم إلى مصر وارتحل محمد عليه وعلى سائر المرسلين الصلاة والسلام من مكة إلى المدينة وترك لنا قصة الإسراء والمعراج معيناً لا ينفد فتمثلتها أعمال أدبية عربية متعددة كمعادل موضوعى وإطار للاكتشاف ومقاومة الألم بالبصيرة وارتقاء الروح إلى سماء اليقين. وقد كتب حسن العطار فى تقديمه تخلص الإبريز فى تخلص باريز للطهطاوى "سبحان من أظهر عجائب مصنوعات فى اختلاف أوضاع مخلوقاته ، وتباين أنواع العالم واختلاف هيئاته. يرى ذلك بعين الاستبصار من ولج البحار واقتحم القفار ، فإن السفر مرآة الأعاجيب ، وقسطاس التجارب. وقد أودع فى هذه الرحلة مؤلفها الأديب الأريب ، والفاضل الذكى اللبيب ، ما شاهده من عجائب تلك البلاد ، وأحوال هؤلاء العباد ، ما يحرض

العاقل على الأسفار، والتنقل فى الأمصار، حتى يزداد بذلك علماً يقيناً، ويفوق بالإحاطة بأحوال عبادته فى الزمن اليسير بما لا يدركه القاطن بداره ولو عاش من السنين مئتيًا" (١). لكل هذا نشأ ما أستخدم على تسميته "أدب الرحلات" وهو "الشكل الأدبي الأكثر مواءمة لتسجيل صدمات الاكتشاف الشعورية، والتعبير عن تحولات الأنا المعرفية للكاتب عبر متغيرات المكان والزمان والمدرجات، والأداة المرننة لاستيعاب الوصف الجغرافى والمعلومات التاريخية والملاحظات الاجتماعية والمشاهدات الغنية وألوان المعارف العلمية المختلفة، فضلاً عن تداعيات الذاكرة التى تصل الحاضر بالماضى، ولا تتوقف عن المقارنة بين ما تراه وما تسترجعه أو تتذكره." (٢).

لا سبيل إلى حصر ما تحفل به آداب العالم من نماذج لأدب الرحلات لكنه يبقى جنساً أدبياً طاعياً من الإليانة والأوديسة إلى رحلات ابن بطوطة والسيرة الهلالية ورحلات جليفرور رحلة إلى الهند ومغامرات هكلبرى فن وجوزيف أندروز وعوليس إلى عصفور من الشرق والأيام وموسم الهجرة إلى الشمال وهاتف المغيب والحب فى المنفى وغيرها. لقد نجح أدب الرحلة الغربى فى تنميط الشرق ورسم صورة سلبية لمجمل ما فيه مأخوذاً بإغراء السحر والشبق والأسطورة بينما ظل أدب الرحلة العربى يركز على ما حقق الغرب من منجزات حضارية؛ فكان أن همش الغرب حسناطنا وهمشنا نحن سيئاته وهمش الغرب والشرق ما يجمع البشر لصالح ما يفرقهم ويؤكد تباينهم.

(١) جابر عصفور: "الرحلة إلى الآخر - فى القرن التاسع عشر". جريدة الحياة، ٤ فبراير ٢٠٠٠.

(٢) المرجع السابق.

ما الذى يربط "فرار" "شهرزاد" وارتحالاتها الحلمية بهذا الجنس الأدبى المهم؟ إن مصطلح "أدب الرحلات" باللغة الإنجليزية travelogue هو مزيج من مفردتين هما travel و monologue ، بمعنى أنه يجمع بين الانتقال من مكان إلى مكان والتأمل فيما بين المكانين من تشابه واختلاف. قد يتم التعبير عن التأمل فيصبح نوعاً من الحوار dialogue لا "المونولوج" وفى كلتا الحالتين يحتفظ المصطلح باللاحقة logue التى تعنى هنا الحديث أو اللغة. إن الانتقال - الذى يصبح بالترار تنقلاً - وما يصاحبه أو يعقبه من تأمل حقيقتان إنسانيتان جوهريتان لا تكاد تخلو منهما حياة فرد أو جماعة. ونحن فى رواية القلق السرى إزاء أوديسة "شهرزاد" من بيت نموذجى فى قهره النساء إلى أرض القبيلة إلى خط الاستواء حيث الفطرة لم تعكرها الحضارة ثم فى اتجاه مغاير إلى خط الجليد حيث الشبق واللذة والحرية مروراً بدائرة الشرق عند خط المتوسط حيث التمزق بين الكبت والحرية. وفى إطار الرحلة نستطيع أن نتبين دوافع الفرار التى تتمثل فى القهر والاستلاب ورغبة "شهرزاد" فى البحث عن ذاتها وعلاقتها بالوجود وفى استكشاف ما يحيط بها من ضباب، والمعونة التى تجدها من جدها الأسطورى ومن قدراتها الخاصة على التقمص والتخيل والانشطار والتوحد مع الوجود من حولها، والعقبات والابتلاءات والمحن التى تشتمل عليها الرحلة ومنها غواية العودة إلى الأغلال والخوف من المصير الذى ينتظر "الهاربة" التى خرقت نواميس القبيلة. يتحقق لشهرزاد فى نهاية الرواية الانتصار على أوثان الخرافة والوهم: فى

الكابوس الأخير يحترق جسدها بنيران القبيلة لكن روحها تفر فرارها الأخير من الاستلاب واللعنة، ويتحقق لها ولنا قدر لا بأس به من المعرفة والاكتشاف .

رواية إنسانية

ليست رواية القلق السرى رواية إنسانية لمجرد توظيفها لإطار الرحلة بل هي كذلك فيما اشتملت عليه الرحلة ومقدماتها وملابساتها وتوابعها من حقائق إنسانية خالدة واستعارات ورموز عابرة للثقافات واللغات وأنماط بشرية وموضوعات عابرة للنصوص والأجناس الأدبية وقضايا إنسانية جوهرية وتناقضات ومفارقات لم تنزل تفرض حضورها. القضية المحورية التي تنشغل بها الرواية هي قهر الأنثى. علينا أن نؤكد هنا أن القهر ليس حكراً على الثقافة العربية الإسلامية لا في الماضي ولا في الحاضر وماذج الاستلاب والتسليع التي تحفل بها الحضارة الغربية اليوم في الدعاية وأفلام البورنو ومواقع الإنترنت وغيرها تشهد بأن التمدن لم يؤد إلى غياب التمايز أو القهر. ربما الاختلاف في الدرجة أو في التجليات والمظاهر لكن قهر الأنثى وتهميشها ليس أهم ما قدمنا - نحن العرب والمسلمين - للعالم! علينا أن نؤكد كذلك أن مسألة القهر مرتبطة بثقافة المجتمعات في مجملها فحين تغيب الحرية وتزدهر الدكتاتورية لا يبقى هناك من فروق في القهر بين الرجل والمرأة إلا في درجة القهر وقسوته. كذلك لم تعد المرأة المسلمة العربية مقهورة بنفس الدرجة التي كانت عليها منذ قرن من الزمان مثلاً وليس في ديننا الحنيف ما يسوغ للرجل قهر المرأة أو تهميشها وليس فيه ما يجرم حواء ويرى آدم من الغواية. كل ما هنالك أننا كنا وما زلنا ضحايا سوء الفهم من الداخل ومن الخارج. وعلى كل حال يظل قهر الأنثى موضوعاً روائياً أثيراً لا تقتصر

معالجته على الروائيات العربيات وقضية إنسانية ملحة تعيد إنتاج نفسها فى صور شتى وجوانب متعددة.

ولأن المرأة هى محور القلق السرى، نطالع فيها مجموعة من النماذج البشرية الأنثوية والذكورية فى مجموعة من علاقات القربى والحب والزواج ومن ثم الجنس. "شهرزاد" فى توحيدها مع العالم وتعاطفها مع كل ما يحيط بها فى صحوها وفى نومها السحري وفى قدرتها على الإفلات من أشراك القهر والأوهام والخرافات و الشيخ "مبروك" فى إنسانيته الرائقة وفى دفاعه عن الحق فى التحرر مع اعترافه بما يحيط بالإنسان من قيود وقوانين وفى مساندته "شهرزاد" و"هاجر" فى سلاستها مع الآخر ثلاثة نماذج إنسانية مشرقة. ما تبقى من "الفراشات" احترق أو انبهر أو قرر الصمت. رضيت "عائشة" بحياتها مع الشيخ "مسعود" رغم ما تعرفه من فجوره ونزقه ورغم قدرتها على مواجهته بعبوبه، بل أصبحت كما رأينا تنوب عنه فى المحافظة على النواميس الذكورية واستسلمت أختها "أمّنة" لإغراء زيجات فاشلة حفاظاً على ماء الوجه بعد حرمانها ممن أحبت. وقبلت "صفية" أن تكون "اللذة والمتعة" للشيخ "مسعود" شريطة أن يكون ذلك فى إطار الزواج. وانغمست "كاترينا" فى الشهوة بعد أن فشلت فى استرجاع حبيبها الذى قرر الترهين بعد أن غرق فى اللذة زمنًا. وقبلت زوجة السادى المتطرف أن تردد فى غمار لذتها أنه سيدها و"تاج رأسها" واستبدلت "باخوسيات العصر" بالبحث عن الحب الحقيقى والسلام الداخلى الغرق فى اللذة. وظلت الفتيات والنساء فى قرية "شهرزاد" تدرن فى فلك الأوهام والخرافات التى تكرر قمعهن بل أصبحن وسيلة من وسائل إعادة إنتاج تلك الأوهام والخرافات.

من خلال هذه النماذج والعلاقات ترصد الرواية مجموعة من التناقضات والثنائيات الأيديولوجية كالتباين بين الرفاهية المادية و"الراحة المتاحة" من ناحية والقلق والقتامة والتبرم من ناحية أخرى، وجدلية الحب والشهوة، والعقل والعاطفة، والحرية والكبت، والحب والحرية، وحب التحقق والتكامل مقابل حب الامتلاك، واللذة والألم، والعشق واللعة، والإغراق فى الشهوة مقابل الإغراق فى التنسك. وتمشياً مع موقع كل شخصية من هذه التناقضات ومع انتمائها إلى نمط إنسانى أو توجه ثقافى، يأتى الجنس تفاعلاً يحرر الجسد والروح ويشبع القلب أو فعلاً يُستخدم فيه طرفاً لإشباع رغبة طرفٍ آخر أو افتعلاً يمليه الروتين والواجب أو انفعلاً مجنوناً لا يمس الروح ولا يشبع حنينها. هذه ثنائيات وتناقضات إنسانية لم تقتصر على ثقافة معينة ولا على جنس أدبى دون غيره وهى عيون مازالت تكرر منها الرواية العربية، لا تسعى فى ذلك إلى بلورة حلول نهائية بل إلى طرح مزيد من الأسئلة، لأن المعرفة لا تكمن فى الإجابات النهائية الزائفة قدر ما تكمن فى التساؤل والتأمل. لا تستجدى الرواية عطفاً زائفاً على المرأة المهضومة بل تفتش فى الوعى الإنسانى عن جذور هذا القهر، ولا تدعو إلى هيمنة أنثوية بل إلى التكامل والتفاعل وتجنب نفى الآخر أو السعى إلى امتلاكه ذكراً كان أو أنثى.

ولأنها رواية إنسانية فهى عن الصراع بين الحياة والموت، بين الحرية والقهر، بين الحب الذى لا يعنى الامتلاك أو مجرد اللذة العابرة وكل القوى التى تكرر القمع واليأس وكل نماذج الحب المشوه المريض. وهى كذلك عن التوتر بين الواقع واليوتوبيا وعن ضرورة أعمال العقل بحيث لا ينساق المرء أو المرأة وراء الخرافات

والأوهام وضرورة تحريك الحواس حتى تصبح أكثر تعاطفاً مع الطبيعة بكل ما فيها. وهى كذلك عن ضرورة السلام مع العالم و"السلاسة" مع الآخر وعن ضرورة أن نحقق حريتنا - ذكوراً وإناثاً - من داخلنا ووفق احتياجاتنا وقدراتنا حتى لا نضطر إلى استيرادها أو نبتلى بفرضها من قبل آخرين علينا. وفى ثقافتنا الإسلامية العربية الرائقة التى لم يعكرها التعصب أو سوء الفهم ما يؤكد على "إنسانية" المرأة وحريتها وأهمية التكامل لا التناحر بينها وبين الرجل والتعايش لا الصراع بيننا وبين العالم من حولنا.

← التنزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

رواية الرواية التاريخية

الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل نموذجاً

رواية الرواية التاريخية :

".. فإن جيلاً من الكتاب فى العالم العربى يكتشفون حداثة مفقودة فى الحوليات التاريخية وأدب الرحلات ... كتب التاريخ على أيدى الغالبين الذين كان همهم الأول إسكات صوت المغلوبين.. دفاع تنويهي عن حقيقة الخيال ضد ثغرات وافتراءات وبياضات مصنفات التاريخ المسخرة من طرف أقطاب الدوغمائية الرسمية ومحررى برامجهم الثقافية..."

هذا بعض ما ورد فى تقديم خوان غويتصولو للطبعة الأسبانية من رواية (مجنون الحكم) للكاتب المغربى بنسالم حميش^(١)، من خلال هذا التقديم نستطيع أن نتوقف عند حقيقة سعى الروائيين العرب إلى استكشاف أساليب روائية جديدة تحقق عروبة الرواية العربية وتستند إلى مخزون السرد الشفهى والحوليات التاريخية العربية. وقد أثمر هذا السعى مجموعة من الأعمال الروائية المهمة التى وردت إشارة إليها فى مقدمة هذا الكتاب ومنها الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل^(٢) وهى الرواية التى نتناولها فى هذا الجزء من التطبيقات.

هذه المجموعة من الروايات تنتمى إلى ما تسميه لندا هتشيون رواية الرواية التاريخية أو الميتارواية التاريخية التى تنتمى بدورها إلى جنس خطابى أوسع وهو

(١) بنسالم حميش: مجنون الحكم. أفلق الكتابة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨، ص ٥-٩.

(٢) إسماعيل فهد إسماعيل: الكائن الظل. روايات الهلال، القاهرة، دار الهلال، ديسمبر ١٩٩٩

رواية الرواية أو الميتارواية metafiction . وقد قدم جون بارث تعريفاً موجزاً لرواية الرواية يقول فيه إنها الرواية التي تقلد رواية ولا تقلد العالم الواقعي^(١)، على معنى أن رواية الرواية مشغولة بذاتها أكثر من انشغالها بالعالم المحيط بها^(٢)، أما باتريشيا ووف Waugh فتصفها بأنها: كتابة روائية تلفت النظر- بطريقة واعية ومنظمة- إلى حقيقة كونها عملاً متخيلاً في سبيل طرح الأسئلة عن العلاقة بين القص والواقع^(٣) وترى ووف أن هناك ثلاثة أنواع من رواية الرواية:

١. روايات تنتهك الأعراف السردية التقليدية كما نجد في إعادة صياغة دور

السارد المحيط بكل شيء في رواية عشيق الملائم الفرنسي لجون فاولز.

٢. المحاكاة الساخرة لنص سابق أو معاصر أو لجنس أدبي معين.

٣. روايات لا يمثل البعد الشارح فيها جوهراً بل عرضاً يتجلى في محاولة

التوصل إلى تراكيب لغوية بديلة أو الإحياء بالصيغ التقليدية من خلال

لفت انتباه المتلقى إليها^(٤).

وتتسم رواية الرواية بخصائص أسلوبية عامة يمكن إيجازها فيما يلي:

■ تعتمد رواية الرواية على التناص والتضمين من خلال الاقتباس أو الأسلبة أو

المحاكاة الساخرة أو تحليل الأنظمة السردية واستلهاهم التراجم وما إليها.

(١) تجد هذا التعريف في:

Currie, M. (Ed.) (1995). Metafiction. New York: Longman, 1995, p. 161

(٢) لا بد أن هناك بعداً روائياً شارحاً في كل رواية، إلا أن هذا البعد يتحول إلى عنصر مهيم واضح في الرواية (التاريخية) الشارحة: بهاء الدين محمد مزبد: خالتي صفية والدير بين واقعية التجريد وأسطورية التجسيد. الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٥.

(3) Waugh, P. (1984). Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. London: Methuen, p. 2.

(4) Ibid. p.

- تنتهك رواية الرواية تقاليد السرد من خلال تدخل المؤلف للتعليق على الرواية أو إقحام نفسه بين شخصياتها أو التوجه إلى القارئ بطريقة مباشرة.
- تستخدم رواية الرواية تقنيات غير تقليدية من خلال التخلي عن الحبكة التقليدية وترك الإيهام بالواقعية وتحويل الواقع إلى مفهوم جدلي مشكوك فيه^(١).

من خلال ما سبق، تسعى رواية الرواية إلى تعميق فهم المتلقى بأسس البناء السردى وإلى مشابهة العالم المعاصر فى أهم توجهاته المعرفية والأيدولوجية - فلم تعد الحقائق مطلقة كما كانت من قبل- وفى تحوله من الحادثة إلى ما بعد الحادثة، وهو تحول دراسة المعرفة والإدراك إلى دراسة الكينونة والوجود، من التساؤل حول كيفية معرفة وفهم العالم إلى التساؤل عن طبيعة العالم وتكوينه وأنواعه وعما يحدث عند سقوط الحدود بين هذه الأنواع. وهو كذلك تحول من مفهوم السارد المحيط بكل شيء الذى تحركه أصابع المؤلف الخفية إلى مفهوم السارد القلق المشوش والكاتب الإنسان الذى يعانى وجع الكتابة ويسعى على تواصل مع المتلقى والنص.

أما رواية الرواية التاريخية فتصفها هتشيون^(٢) بأنها نوع من روايات ما بعد الحادثة يرفض إسقاط قيم ومعايير الحاضر على الماضى ويؤكد على خصوصية

(١) المنقشة التالية مأخوذة أساساً من :

Hutcheon, L. (1988). A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge.

(2) D. Strinati, D. (1995). An Introduction to Theories of Popular Culture. London and New York: Routledge, pp. 225- 226., and Hutcheon, Op. Cit., pp. 108-110

وتفرد كل حدث ماض عما سواه من أحداث ويؤكد كذلك على الاختلاف الجوهرى بين الحدث والحقيقة حيث تصبح الوثيقة علامة على الحدث الذى يتحول على يد المؤرخ إلى حقيقة. يتأسس تحليل هتشيون على معطيات نظرية بعد حدثية مهمة منها أن الرواية والتاريخ لا يستمدان تأثيرهما من تقديم حقائق موضوعية بل من السعى إلى مشابهة الواقع وأنهما فى نهاية الأمر تشكيلات لغوية لا تتسم بالضرورة بالشفافية على معنى أن العلاقة بين اللغة والعالم فيهما ليست مباشرة أو أحادية الاتجاه دائماً، وكذلك أن كليهما يكرع من معين النصوص الأخرى ويعتمد على التناص الدقيق^(١) والمحور، الاضطرارى والاختيارى ، لتحقيق غاياته السردية. إن رواية الرواية التاريخية تنمى فى مجمل خصائصها إلى الرواية بعد الحدثية فى رفضها اعتماد حقيقة واحدة مطلقة، وفى اعتبارها إعادة كتابة الماضى وتمثيله نوعاً من مساءلة هذا الماضى، وفى انشغالها بلغتها وبنائها السردى وفى خروجها على التقاليد الروائية الموروثة واستخدامها الكولاج والإحالة إلى غيرها من النصوص وفى تعدد الأصوات وتداخلها فيها وغير ذلك من خصائص تميز قصص و ثقافة ما بعد الحدث^(٢).

(١) الموسوى، محسن جاسم: انغراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ١٥. وقد ترجم الموسوى مصطلح historiographic metafiction إلى "ما وراء الرواية المؤرخة" وترجمه آخرون إلى "رواية الرواية التاريخية" و"ما وراء الرواية التاريخية" و"الرواية التاريخية الشارحة" المهم أن تحافظ الترجمة على فعل الكتلية المتضمن فى مصطلح historiographic وعلى معنى "رواية عن الرواية" فى مصطلح metafiction. "البروديا التناصية" هى استلهم نص سابق أو متزامن فى سبيل محاكاته محاكاة ساخرة أو تهكمية أو مجرد إعادة صياغة وفق أهداف النص اللاحق، انظر مصطلح parody فى :

Abrams, M. H. (1993). A Glossary of Literary Terms, 6th ed. New York: Harcourt Brace college publishers, pp. 130ff.

(2) Philippe Lane, P. (1992). La Peripherie du Texte. Paris: Nathan.

ومع ما بين الرواية والتاريخ من تشابه تظل لكل منهما خصوصيته، كما تظل هناك مسافة بين الرواية التاريخية *historical novel* ورواية الرواية التاريخية. فالرواية التاريخية تقدم بطلها أو بطلتها بوصفه / بوصفها نموذجاً أو نمطاً وتستوعب المعلومات التاريخية وتصوغها بما يعطى إحساساً بقدرتها على الصمود لاختبارات الصدق والكذب. فى رواية الرواية التاريخية لا تحدث تلك النمذجة والتنميط، بل نجد طرحاً للتساؤلات حول مصداقية التاريخ نفسه وكيف نتعامل معه، كيف يصل إلينا الماضى وما الذى يصل إلينا منه؟ فى الروايات التاريخية/ التاريخية الشارحة ليس هناك ما يمكن أن نجزم به فيما يتصل بأحداث الماضي، أما فى الرواية التاريخية التقليدية فإن هناك تفسيراً معيناً يطرحه المؤلف عن الماضي.

تؤكد رواية الرواية التاريخية كذلك على الطبيعة البينصية (*intertextual*) من خلال المحاكاة الساخرة. إن الرواية والتاريخ معاً من أبرز نماذج التناص التى عرفها الجنس البشرى. ليست هذه مقولة جديدة فيما يتصل بالتاريخ. لقد أسرف العرب فى تجاهل همزة التأريخ (فعل السرد)، وفى تجاهل العوامل الإنسانية التى يتشكل من خلالها هذا الفعل، ونتج عن هذا ما أشرنا إليه من قبل من التعامل مع النصوص التاريخية بوصفها موضوعية مطلقة غير متحولة مجردة من الدافعية ومن الأيديولوجيا، وهى فى النهاية نصوص سردية محملة بالدافعية والأيديولوجيا غارقة فى سياق التأريخ، إذا جاز التعبير. وقد أشار الموسوى إلى فكرة هتشيون عن الهيكلية المزدوجة خلف رواية الرواية التاريخية، هيكلية يلتقى فيها التاريخي

بالخرافى، بما يتيح الانتهاك خلال العرض، فهذا النمط من الكتابة هو "ضرب من الباروديا التناسية، يتيح للمزاج ما بعد الحداثى التماظهر تدوينا فى النص"^(١).
فيما يلى تلقى الدراسة بعض الضوء على رواية الكائن الظل لإسماعيل فهد إسماعيل بوصفها رواية رواية تأريخية أو رواية تأريخية شارحة تستلهم التاريخ العربى الإسلامى بطريقتها الخاصة.

الكائن الظل ... مداخل

حين نجاوز العتبات الأولى للرواية، توقفنا إشارة للمؤلف تحتل صفحة كاملة، إشارة مرجعية يحدد فيها ما استعان به من مراجع: حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى لمحمد رجب النجار وأشعار اللصوص وأخبارهم لعبد المعين الملوحي، مع تعليق نصى شارح (ميتانصى): "نادراً ما يجد كاتب رواية ما نفسه ملزماً بذكر مراجع استعان بها لكتابة نصه" (ص ٥). كيف يمكن أن تتحقق المصالحة بين الإشارة المرجعية والتعليق الميتانصى الذى يرد فى بدايتها؟
لأن الرواية - أية رواية - ليست أطروحة أكاديمية ولا كتاباً مدرسياً، ولأنها لا تتخذ من المطابقة بين ما يرد فيها وبين الواقع التاريخى المجرى الموضوعى - إذا كان هناك واقع بهذه الصفات - مبرراً لوجودها ولأنها فى ذاتها حدث لا مجرد تدوين لأحداث، لا تجد نفسها ملزمة باتباع مناهج التوثيق العلمى. لكن لأن الكائن الظل تتخذ من التاريخ موضوعاً ومن إعادة قراءته / كتابته غاية، لأنها - بعبارة هتشايون - تريد أن تعرض وتنتهك فى آن واحد، لأنها رواية عن رواية / روايات لزم

(١) هذه هى إحدى محددات نهاية الفاتحة النصية حسب: أندرى دى لنجو: "فى إنشائية الفواتح النصية"، ترجمة سعاد بن إدريس بنيغ، نوافذ (١٠)، ١٩٩٩، ص ص ١٩ - ٦٥.

التنويه والإشارة المرجعية. صفوة القول أن الكائن الظل ليست تأريخاً لكنها تقيم حواراً مع تواريخ وتاريخات، ليست وثيقة لكنها تنتهك فعل التوثيق وتطرح الأسئلة عن آلياته وغاياته، ليست ترجمة لكنها تطرح الأسئلة عن كتابة التراجم. إن هذه الإشارة المرجعية- إضافة إلى ما سبق- تطرح بنداً من بنود عقد القراءة بين المؤلف والمتلقى حيث تحيل الثانی إلى بعض مصادر السرد والأخبار في الرواية كما تحدد أحد أهم ملامحها الأسلوبية وغاياتها الفنية وهو استحضار التاريخ ويبقى أمام المتلقى أن يكتشف من خلال الرواية كيفية الاستحضار وبعض غاياته.

هذه بعض غايات الإشارة المرجعية والتي تشتمل في نهايتها كذلك على "شكر" acknowledgement لصاحبى الكتابين اللذين استخدمهما المؤلف. أما تصنيف الإشارة والشكر فكلاهما ينتمى إلى النص المحيط / الموازى للرواية، وتحديدًا إلى النص المحيط الداخلى، وعلى سبيل مزيد من التحديد فهما ينتميان إلى النص المحيط الداخلى المتعلق بالمؤلف le paratexte de l'auteur (والذى يختلف عن النص المحيط الداخلى المتعلق بالناشر كالعلاف ودار النشر وتاريخه = le paratexte editorial)⁽¹⁾

المدخل الثانی إلى عالم الرواية هو الفاتحة النصية incipit التى تبدأ من الكلمة الأولى فى النص الروائى حتى "أصوات" تكتكات" متواترة مصدرها الأرفف المثقلة بالكتب". تتحدد نهاية الفاتحة النصية من خلال التحول من التمهيد إلى السرد وكذا من خلال النجمات الثلاث التى يتكرر استخدامها بديلاً للفصول

(1) Milly, J. (1992). Poétique des Textes. Paris: Nathan, pp. 45- 49

والأجزاء والعناوين الفرعية وكذا من خلال توافر سمات انغلاق وانفتاح^(١)، فى النص، فبعد النجمات الثلاث تبدأ وحدة نصية مغايرة: "ذات ليلة شتائية استصفت زميل دراسة.." (ص ٦) "ذات ليلة شتائية" استهلال سردي أثير ينتمى إلى عائلة "ذات مرة"، "ذات يوم"، فى يوم من الأيام"، "مرة"، "once upon a time" وهى عائلة كبيرة تشبه فى مكانتها فى تاريخ القص مكانة "زعموا" و"حدثنى"، ومثيلتهما فى السرديات العربية التراثية، وهى هنا إيدان ببدء السرد ونهاية الفاتحة النصية.

لا تكتسب الفاتحة النصية أهميتها من مكانها الحدودى بين الرواية وما قبل الرواية، ولا من كونها عتبة مزدوجة المعنى تتجه إلى التخيل (الرواية) وإلى حقيقة العالم المحيط فحسب، لكن كذلك من مجموعة الوظائف المهمة التى تؤديها. فالفاتحة النصية تقدم تعريفاً أولياً بزمان الرواية ومكانها وشخصياتها المحورية وبعض مسلماتها الأيديولوجية ونمط الخطاب الروائى والنغمة/ الحالة المزاجية العامة المهيمنة عليه، كما تحدد علاقته بالواقع وتأخذ بيد القارئ إلى عالم السرد وتظهر بعض سمات شخصية السارد^(٢). إن الفاتحة النصية تأسيس لمشروعية النص وإغراء للقارئ بمتابعة القراءة وتعريف بالأفق الدلالى العام للنص^(٣).

يتحدد المكان فى فاتحة الكائن الظل ببيت "لا يعدو كونه غرفة واحدة متداخلة الجدران". أما الزمان فهو غير محدد لكنه مشروط لا نعرف عنه إلا أنه فترة

(١) جلييلة الطريطر: "فى شعرة الفاتحة النصية" علامات، مجلد ٨، جزء ٢٩، ١٩٩٨، ص ١٤٤-١٧٨
(٢) عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية. عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر ١٩٩٨
(٣) محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى. عالم المعرفة، الكويت المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ١٩٨١، ص ٦١.

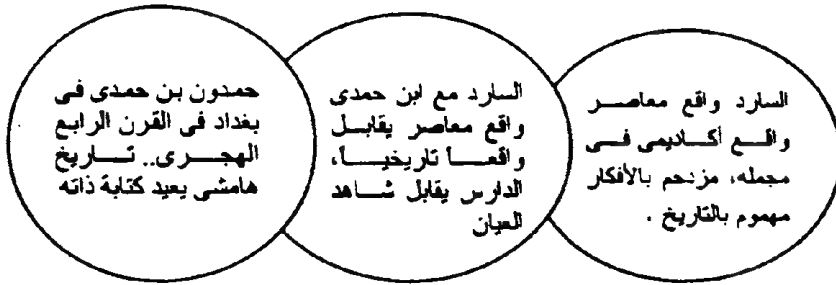
سابقة على تاريخ الانتهاء من رسالة جامعية . السارد أو المتكلم فى النص- وهو سارد مشارك محورى و بالتالى ليس خارجاً عن السرد- طالب دراسات عليا ذو دخل "مشروط" يقطن سكوناً طلابياً تحيط به الكتب والدوريات فى منطقة سكنية مزدحمة لا يجد إلا الساعات المتأخرة من الليل لمتابعة العمل على إنهاء رسالته الجامعية عن "بواعث العجب فى حياة أشهر اللصوص العرب". هكذا تتبدى ملامح العالم الذى توشك الرواية أن تدخله، عالم من الكتب والمراجع والدوريات، فى قلبه باحث مشغول بتاريخ اللصوص العرب، مشغول بقراءة التاريخ وكتابة رسالته والاستعداد لمناقشتها، عالم ذهنى فى مجمله، لا يربطه بالعالم الخارجى إلا الهاتف والمذياع.

كما تظهر فى الفاتحة النصية بعض خصائص الكتابة فى الرواية كقصر الجمل وكثرة الجمل الاعتراضية واعتماد ضمير المتكلم الذى يشى بذوبان الحدود بين السارد والسرد والحدث والزمن واندماج الأحداث المروية فى روح المؤلف فيسقط الحاجز الذى يفصل بين زمن السرد وزمن السارد. ولضمير المتكلم مرجعية جوانبية، يستطيع التوغل فى أعماق النفس البشرية فيعربها ويكشف عن نواياها "ويقدمها إلى القارئ كما هى، لا كما يجب أن تكون"^(١). الخطر الداهم فى استخدام ضمير المتكلم هو المطابقة القسرية بين المؤلف والسارد وما ينجم عن ذلك من إشكاليات ومشكلات سبقت الإشارة إليها.

(١) المرجع السابق، ص ٦٠-٦٣. نقلاً عن مجموعة من المصادر التاريخية.

رواية روايات

الكائن الظل رواية روايات لأنها أولا تشتمل على ثلاثة أطرحكائية أساسية وهي: السارد وعالمه المعاصر- زميله وأساتذته ورسالته وكتبه... الخ ولص بغداد الظريف الشريف "حمدون بن حمدى"، الذى كان واحداً من رؤساء اللصوص المشهورين فى القرن الرابع الهجرى والسارد مع لص بغداد الشريف - واقع معاصر يقابل واقعاً تاريخياً:



كيف يلتقى السارد باللص الشريف ؟ ربما كان اللقاء من قبيل أحلام اليقظة أو ومضات اللاوعى أو مجرد مكون فانتاستيكي (فنتازى) فى السرد. المهم أنه لقاء منطقى مبرر فالسارد مشغول برسالته عن اللصوص العرب حتى درجة الوسواس القهرى، تحيط به المراجع ذات الصلة، ولا مكان فى بيته / غرفته إلا للأوراق والكتب وموضع نومه ومذاكرته لا يربطه بالعلم إلا خط تليفون لا يستخدمه إلا فى مكانة زميل دراسته، وراديو صغير.

وهو - بحكم تخصصه - ملم بتاريخ "ابن حمدى"، لكن إمامه هو إمام القارئ لا إمام الشاهد، و"ابن حمدى" - بحكم أثيريته، متابع لما كتب عنه ولما حدث من بعده، لكن إمامه هو الآخر محدود فهو لم يسمع بموسيقى الروك أو أمريكا ولم يسمع OK

من قبل، مع أنه يعرف ما كتب محمد رجب النجار عن حكايات الشطار والعيارين. هذه هي إحدى مفارقات الرواية، إحدى مساحات البياض التي تثير القلق وتدفع القارئ إلى التوجس من محاولة استخدام السرد في تمرير مقولات أيديولوجية قيمية.

والكائن الظل رواية روايات ثانياً لأنها تحفل بنصوص سردية متضمنة، بمشاهد من عصر "ابن حمدي" كمشهد صراع "الأمين" و"المأمون" ولجوء "إبراهيم بن المهدي" إلى بيت لص شريف وحكاية "الرشيد" و"معن بن زائدة" و"سرور" سيف "الرشيد" ولقاء "ابن حمدي" الأخير مع حبيبته "فتنة" وعلوشان "شيرزاد" قائد جند المستكفي وحكاية "ابن حمدي" معه ومع "إسكوج" قائد شرطته وتوبة "مالك بن الريب" ومشهد وفاته والغدر بـ "ابن حمدي" والقبض عليه ثم توسيطه حيث تصل علاقة السارد به إلى حالة من التقمص، يتلازمان ويتحول السارد إلى كائن ظل خفي يتحرك في ميدان الصناعات بحرية لا يراه أحد، ومشهد موت فتنة ثم عودة السارد إلى يقظته.

والكائن الظل رواية روايات ثالثاً لما تحفل به من أمثلة للتناسخ مع نصوص سردية وغير سردية أخرى، وقد لفت المؤلف نظر القارئ إلى ذلك في الإشارة المرجعية والشكر في بداية الرواية، فأصبح توقع التناسخ والتعرف عليه بنداً من بنود عقد قراءتها. من ذلك التشابه الواضح بين حكاية "ابن حمدي" في الكائن الظل وفي حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي لمحمد رجب النجار وخصوصاً فيما يتصل بعلاقته مع "شيرزاد" والتي بدأت بتواطؤ "شيرزاد" مع "ابن

حمدي" في مقابل خمسة عشر ألف دينار كل شهر ثم تواطؤ "شيرزاد" مع التجار والأعيان على حساب "ابن حمدي" الذي اعتقل غدرًا ثم قتل توسيطاً^(١).

ومن ذلك أيضاً تقاطع الرواية مع لزوميات الانضباط من تعاليم عثمان الخياط واقتباساتها المباشرة منه : "لم تزل الأمم يسبى بعضهم بعضاً ويسمون ذلك عرواً ، وما يأخذونه غنيمة، وذلك من أطيب الكسب، وأنتم في أخذ مال الغدرة والفجرة أعذر، فسموا أنفسكم غزاة..."، "ارعوا حرمة التحية، ولا تبدأوا الأذى بمن بادأكم السلام، حتى وإن كان صاحب جاه أو غنى"، "... ما سرقت جاراً وإن كان عدواً، ولا أخليت بكريم، ولا كافأت غادراً بغدره"، "... ما خنت ولا كذبت منذ بغيت". (ص ص ٤٣ - ٤٥). وكذا الاقتباس من حيل اللصوص للجاحظ: "للص النجيب لا يقتل إلا إذا تحقق أنه ميت لا محالة، وعليه- إن وقع المحذور- أن ينأى نافضاً يده من الصنعة مخافة المطالبة.. ولو أخذنا المحتال.. هو الذي لا يعمل إلا بإعمال عقله وابتداع وسائل تتوالد عن وسائل يقنع بها ضحيته كي ينال بغيته، وهو إلى جانب فطنته وذكائه يكون لطيف المعشر دمثاً حلو اللسان..." (ص ٥٧).

من خلال هذه الاقتباسات وغيرها، تتبدى اللصوصية بوصفها صنعة أو مهنة لها تقاليدها ومراتبها وشيوخها وأدبها وكتبها وهي في غالب الأمر ثمرة من ثمار التحولات الاجتماعية الكبرى والقلق والاضطرابات السياسية. وفي كثير من المعالجات التراثية ينظر إلى اللصوصية بوصفها موقفاً سياسياً يكشف عن فساد السلطة وسوء الإدارة وضياع هيبة الحكم^(٢) لكن الاقتباسات تؤكد كذلك على ما في

(١) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٢) أمينة رشيد: "المغارقة الروائية والزمن التاريخي". فصول، مجلد ١١، عدد ٤، ١٩٩٣، ص ص ١٥٧ - ١٧٦.

حياة اللصوص من قيم أخلاقية أهمهما ترك الغدر واحترام الجار والتعفف عن اعتراض النساء واحتقار الخيانة والكذب واحترام التحية حتى من الأعداء.

والكائن الظل رواية روايات رابعاً لكثرة التعليقات والمناقشات والإشارات

النصية الشارحة (الميتانصية) ومن ذلك الحديث عن كتاب حيل اللصوص: "يعتبر هذا الكتاب لدى عامة اللصوص وخاصتهم مرجعاً دستورياً لاغنى عنه"، "لن تجد لصاً محترفاً شريفاً لا يحتفظ بنسخة له، يحرص عليها مثل حرصه على كرامة مهنته" (ص ٢٣)، "فى كتابه... لم يكتف الجاحظ بتدوين أشهر أساليبهم وحيلهم ونواذرهم، لكنه عنى بذكر القصص والوقائع الدالة على نبلهم وشهامتهم وكرمهم" (ص ٢٤)، وعن وصية عثمان الخياط للشطار واللصوص: "هو شريعة اللصوص ومرجعيتهم الأخلاقية.. عدا عن كونه ينظم علاقاتهم بعضهم البعض، حسب تراتب درجاتهم، وعراقة هذا فى حرفته مقارنة مع ذاك، مما يحفظ للمهنة كرامتها، ويقطع الطريق على الانتهازيين والمغامرين الطارئین"، "ويكفي أن شيخنا لم يترك شاردة ولا واردة مما ينتفع به اللصوص فى إتقان صناعتهم إلا وضمنها كتابه" (ص ٤٣)، وعن يائنة "ابن الريب" وصحة مطلعها واشتراك بنات الجن فى إتمامها بعد وفاة اللص التائب الشاعر، وعن أغنية لشادية وعن موسيقى الروك، وكذا الحديث عما ورد عن "ابن حمدي" وعصره فى التراث العربى: "لم ير له داعياً"، "أو انه أغفل ذكره" (ص ٧٦)، "التبست أمور كاتبك عليه"، "خلط بين زمنى وزمن الوباء" (ص ٧٧)، "نطق الكاتب بما يمليه عليه ضميره" (ص ٧٨)، "رواية "ابن حمدي" نفسه لأحداث حياته وعصره". فى هذه المناقشات والتعليقات، نجد جدلاً وحواراً بين وعين، وعى

يقوم على القراءة والسمع ووعى يقوم على المشاهدة، وليس غريباً أن يلود السارد فى كثير من الحالات بالصمت وأن يقف من "ابن حمدى" موقف المتعلم من المعلم لأنه لا يستطيع أن يجزم بصحة ما قرأ، لكن "ابن حمدى" يستطيع أن يجزم بصحة ما رأى وعاش.

رواية الكائن الظل رواية تاريخية شارحة لأنها - إضافة إلى كل ما سبق - تستخدم شاهد عيان مشارك فى أحداث تاريخية فى عرض وانتهاك المعالجات التاريخية لهذه الأحداث وفى تمرير مقولة من أهم مقولاتها وهى أن التاريخ ليس نصوصاً مقدسة مجردة من الدافعية والتحيز والقصور الإنسانى . يتحول المتكلم فى النص من سارد إلى مسرود له ويتحول "ابن حمدى" من سارد إلى مسرود عنه، ويتسع البيت/ الغرفة ليشمل بغداد ودمشق والصحراء ودار الصناعات وغيرها وتسقط الحدود بين الأزمنة ويتسع النص الروائى ليشمل نصوصاً متعددة ويختلط الواقع بالخيال والنص بالعالم، حتى يتحول الواقع والزمن والتاريخ إلى مفاهيم جدلية مشكوك فيها، وتتبدى الكتابة بوصفها فعلاً إنسانياً، سواء كنا نتحدث عن كتابة السارد الباحث رسالته الجامعية أو كتابة التراجم والتواريخ ذات الصلة بـ "ابن حمدى" أو بالصوص عامة، فعلاً نراه يحدث أماننا، نعاش ظروفه وملابساته، وكأنه شريط سينمائى لمشاهد منفصلة متصلة متتابعة.

من ناحية أخرى تنتهك فى الكائن الظل تقاليد السرد من خلال تدخل السارد/ المؤلف للتعليق على الأحداث وعلى كتابتها. إن الرواية تحفل بما لا حصر له من تعليقات شارحة: "أعقبه سؤال محير" (ص ١٠)، "... يضمصر صيغة تساؤل

ودود بقدر ما ينم عن منحى اعتذار رقيق". "تأملت اقتراحى لنفسى. تساءلت مستنجباً" (ص ١٢)، "ردها معجباً أو مشجعاً.. لا أدري"، غمغمت معتذراً" (ص ١٦)، "بدرت عنى صيحة دهشة عفوية لا تخلو من هامش طرافة" (ص ٢٠)، "جملته - بالصيغة التى وردت بها- بدت غير مستوفية معناها" (ص ٢١)، "سحر الرواية لا يثأكد باحتمالات تصديقها" (ص ٨٦)، "أسرها لى واعدة حميمة، قبل أن ينتقى مفردات أمنيته..."، "أتمنى ألا يختلط حابل الحكام بنابل الحرامية فتضيع العامة" (ص ١١٤).

لا تكاد تخلو صفحة أو فقرة أو حوار فى الرواية من تعليق كهذه التعليقات، وهى تعليقات تعكس القيود الشخصية والسياقية على الكلام وترسخ مكانة اللغة بوصفها معادلاً موضوعياً للشعور والفكر، كما يستخدمها السارد فى التوسط بين القارئ والسرد لضمان فهم الرسالة اللغوية على وجهها المقصود. كذلك تنمى تلك التعليقات من إحساس المتلقى بمباشرة التجربة ومصادقيتها، كما تمثل مقاومة للغة الباهتة ورفضاً للكتابة عند درجة الصفر وتأسيساً لأيدولوجية السارد وموقفه من السرد والمسرد له والمسرد عنه.

استحضار التاريخ

تستحضر رواية الكائن الظل التاريخ بمعانيه الثلاثة التى حددها بيير

باربريس^(١) فى معرض شرحه لمصطلح *historie* بالفرنسية وهى:

(١) للتعرف على أهم خصائص النصوص السردية الحديثة وبعد الحداثيّة، انظر:

Thornborrow, J. & Wareing, S. (1998). *Patterns in Language: An Introduction to Language and Literary Style*. London and New York: Routledge, 1998, pp. 145-184.

١- الوقائع والأحداث التى تكون فترة تاريخية: مشاهد من القرن الرابع الهجرى فى عدد من الأمصار الإسلامية كما ورد فى الجزء السابق من هذه الدراسة.

٢- الفرع المعرفى الذى يدرس الوقائع التى ينتقياها ويسمياها: تعليقات ومناقشات نصية شارحة على مصادر تاريخية تناولت القرن الرابع الهجرى وعالم اللصوص وسيرة ابن حمدي.

٣- الحكاية المتضمنة فى الأعمال الأدبية التى تطرق ذلك التاريخ القصى المهمش غير المسمى، غير المعروف أحياناً، أو المتجاهل عمداً فى التاريخ الرسمى: تاريخ الأزمة فى فترات الازدهار، تاريخ الركود فى فترات التقدم، هذا الإيقاع الآخر الذى لا يقوله إلا الأدب.

إن التاريخ الذى تستحضره الرواية هو تاريخ مهمشين، من قبيل المسكوت عنه فى التراث العربى، لكنها استطاعت أن تضعه - ولو مؤقتاً- فى موضع المن واستطاعت من خلاله أن تقرر مقولاتها الأيديولوجية عن الواقع العربى المعاصر، مع أنها فى كل مراحلها ليست تزال مشغولة بهذا التاريخ، كيف يكتب وكيف تساء كتابته، كيف ينحاز وكيف يظلم. وهى فى استحضارها التاريخ، من غير أن تقع فى أشارك الغموض المفتعل أو تهافت الدروس الأخلاقية إلا فيما ندر، واعية بمنجزات الحداثة وما بعد الحداثة. نجد ذلك فيما أشرنا إليه من قبل من أن اللغة فيها ليست مرآة للواقع، ليست مجرد وسيلة لتحقيق غاية، بل هى غاية فى ذاتها، لا تكتفى بالإشارة إلى العالم، بل تشير إلى ذاتها: لماذا تكثر العرب استخدام كلمة

"ليت"؟ (ص ٩٦)، "يجدر بنا ألا نغفل تكرار كلمة "الغضا" ثلاث مرات في البيت اللاحق، حتى يصبح عددها ضعف عدد "ليت" (ص ٩٨)، هذا بالإضافة إلى كل التعليقات النصية الشارحة التي تناولتها الدراسة من قبل.

ونجد ذلك كذلك في عدم وجود "قفلة" أو انغلاق سردي في نهاية الرواية فكلمة "أنام" التي تنتهي بها الرواية لا تبشرنا بنجاة ابن حمدي ولا بزواجه من فتنة ولا بانتهاء السارد الباحث من رسالته الجامعية ولا بتوصله إلى إجابات نهائية عن معظم تساؤلاته. الرواية تنتهي في لحظة بين اليقظة والنوم، بين الخيال والحقيقة بعدما تم "توسيط" ابن حمدي وبعدها انتحرت حبيبته. إن الرواية تصل إلى نقطة نهاية معقولة، لكنها أبداً لا تصل إلى نقطة انغلاق. قتل ابن حمدي توسيطاً في الخيال بعدما يربو على عشرة قرون من قتله في الحقيقة لكن قصته لا تنتهي، فقد يعود جسماً أثيراً يزور السارد أو يزور غيره، وقد يدخل السارد إثر نومه في تجربة جديدة مماثلة أو مختلفة. ولعل عدم وجود نقطة انغلاق في نهاية الرواية رسالة تحسب لمؤلفها، لأن المعرفة الحقيقية لا تتمثل في مجموعة من الحقائق المطلقة الجامدة الثابتة، بل في التساؤل والشك، في الخيط الرفيع غير المرئي بين الواقع والخيال، في انتهاك المسلمات، لا في التسليم بما يقبل الانتهاك، وكل بداية نهاية وكل نهاية بداية.

كما أن الرواية بعد حداثية في انشغالها بذاتها وفي هدمها الحدود الفاصلة بين المتون والهوامش، بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، آية ذلك اجتماع "الرشيد" و"ابن حمدي" و"أمريكا" و"دار الصناعات" وجزء من أغنية عاطفية

لـ"شادية" وكتاب للجاحظ وموسيقى الروك فى نص سردي واحد. ليست الحكاية الواردة فى النص جديدة، وليست فضيلةً فيها أن تكون كذلك، فالمهم ليس الحكاية لكن الحكى. وعلى هذا فإن النص يتحدى أفق توقعات القارئ العربى التقليدى الذى تلهيه الأحداث عن التمثيل representation وتلهيه القصة عن القص والقاص. لا يقف التحدى "البريء" عند هذا الحد، بل يتعداه إلى كل ما أشرنا إليه من تمثين الهوامش وانتهاك الخطبة الزمانية الواقعية وإسقاط الحدود بين الحقيقة والخيال وغياب النهايات السعيدة.

مع كل هذا لا تخلو الرواية من متعة مجانية لمن يريدون التوقف عند أبسط وأدنى درجات القراءة. متعة تشبه متعة مشاهدة قصص الجن وعلاء الدين والسندباد وبقية حكايات ألف ليلة وليلة فى أبسط تفسيراتها. لص ذكى ذو حضور طاع يأتى من القرن الرابع الهجرى ويقيم حواراً مطولاً مع باحث ينتمى إلى نهاية القرن العشرين، يستمع إلى "شادية" وموسيقى الروك ويسأل عن موقع أمريكا ومعنى OK، ويعرض على صديقه الباحث أن يساعده فى بحثه فى مقابل أن يتدخل الثانى ويساعده فى الزواج من حبيبته. نادراً ما تعجز "المغالطات التاريخية" عن الإمتاع والتسلية.

تعقيب :

ليس فى هذه الدراسة القصيرة مقولات نهائية لا عن رواية الرواية التاريخية العربية ولا عن الكائن الظل . وليست الكائن الظل كل ما كتب إسماعيل فهد إسماعيل. الكائن الظل تراهن على مجموعة من خصوصيات الرواية العربية تتصل

باستحضار التاريخ ليس مجرد إسقاطه على الحاضر، بل لطرح إشكاليات العلاقة بين الحقيقة والخيال، بين الوعي واللاوعي، بين التاريخ والواقع، بين التاريخ والتأريخ. تقتحم عالماً هامشياً مقصياً لتثير من خلاله الشكوك حول مصداقية المتن وتجاوزات الصفوة، لا تنشغل بالواقع قدر انشغالها بالنص ويتمثيل الواقع - مع أنها ليست تزال بين الحين والحين تتحرش بالواقع العربي المعاصر تصريحاً أو تلميحاً. من اليسير أن نتوقف عند دلالة استحضار لص بغداد الشريف ودلالة تكرار الحديث عن أخلاقيات اللصوص واحترامهم حقوق الجار وأن نسقط هذا على الواقع العربي المعاصر، فيما يتصل بالكويت وبغداد تحديداً. مقارنة مشروعة وتفسير محتمل، لكن ليس هذا هو كل ما فى الرواية كما أنه ليس تفسيراً نهائياً.

لقد أفادت الكائن الظل من منجزات الحداثة وما بعد الحداثة: فى تجاوز البنية الروائية التقليدية، وفى تجاوز خطبة الزمن وفى انكفاء الرواية على ذاتها وفى الاهتمام بالحكى على حساب - أو بالإضافة إلى - الحكاية، وفى محورية التناص، وفى اقتحام مناطق الحلم واللاوعي وفى نهاية النهايات السعيدة، ترفض فى ذلك أن تتحول - بعبارة محمد برادة - إلى "مسكن للقلق" أو إلى محكمة أخلاقية تصدر الأحكام وتطرز التفاؤل السهل^(١)، لكنها تطرز تفاؤلاً عربياً مبهجاً يكمن فى إمكانية المراجعة وإعادة القراءة والتفسير.

(١) محمد برادة: "الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين". فصول، مجلد ١١، عدد ٤، ١٩٩٣، ص ص ١٠ - ٢٦.

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

خندق العتمة و الذاكرة الموبوءة هوامش على كتابات سردية نسائية خليجية

حققت المرأة العربية نجاحات ملموسة وقفزات نوعية على عدة أصعدة وفى مجالات كثيرة. تتواصل انتصارات المرأة العربية على الجهل والقمع والتهميش من الخليج إلى المحيط بدرجات متفاوتة. لا سبيل إلى حصر منجزات المرأة فى كثير من الدول العربية - ولا سبيل كذلك إلى حصر صنوف معاناتها وقهرها فيها وفى غيرها. لكن هل تحقق "تحرر المرأة العربية"؟ الإجابة "لا" على سبيل القطع لا الظن. ليس فيما يتصل بالمنجزات المادية الملموسة التى لا تنكر، فهى اليوم وزيرة وسفيرة وقاضية وعضوة برلمان وسيدة أعمال وإعلامية متألفة وأكاديمية بارزة وداعية وطبيبة ومدرسة ومهندسة ورياضية. فأين يكمن الخلل؟

أولاً، مازال الطريق طويلاً أمام المساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة فى شتى بقاع العالم وتحديدًا فى عالمنا العربى. (فى صحيفة الخليج - ٢٠٠٥/٢/١١ -
كاريكاتير بليغ للفنان "هارون" تضاف فيه امرأة إلى رجل فيكون الناتج ١.٥ بدلا من ٢). ليس "قهر الأنثى" حكراً على الثقافة العربية الإسلامية لا فى الماضى ولا فى الحاضر، ونماذج الاستلاب والتسليع التى تحفل بها الحضارة الغربية اليوم فى الدعاية وأفلام البورنو ومواقع الإنترنت وغيرها تشهد بأن التمدن لم يؤد إلى غياب التمايز أو القهر. ربما الاختلاف فى الدرجة أو فى التجليات والمظاهر لكن قهر الأنثى وتهميشها ليس أهم ما قدمنا - نحن العرب والمسلمين - للعالم. علينا أن نؤكد كذلك أن مسألة القهر مرتبطة بثقافة المجتمعات فى مجملها فحين تغيب الحرية وتزدهر الدكتاتورية لا يبقى هناك من فروق فى القهر بين الرجل والمرأة إلا فى درجة القهر وقسوته. كذلك لم تعد المرأة المسلمة العربية مقهورة بنفس الدرجة

التي كانت عليها منذ قرن من الزمان مثلاً وليس في ديننا الحنيف ما يسوغ للرجل قهر المرأة أو تهमيشها وليس فيه ما يجرم حواء ويبرىء آدم من الغواية. كل ما هنالك أننا كنا وما زلنا ضحايا سوء الفهم من الداخل و من الخارج.

يكمن الخلل ثانيا فيما تسميه فوزية رشيد في روايتها القلق السرى (٢٠٠٠) "خندق العنمة" الذي تختنق فيه المرأة - العربية خصوصا - وذاكرتنا الإنسانية "الموبوءة". يحفل السرد العربى النسوى الحديث والمعاصر فى منطقة الخليج العربى بتمثيلات هذه الخندقة والذاكرة الموبوءة. وقد تناول الكتاب هذه الرواية بالتفصيل. لا فرق بين القديم والجديد، بين ما يرد فى رواية فوزية رشيد وما يورد أبو حيان التوحيدي فى الإمتاع والمؤانسة (ص ١٨٥): "قدمت امرأة زوجها إلى زياد تنازعه، وقد كانت سنه أعلى من سنها فجعلت تعيب زوجها وتقع فيه، فقال زوجها: أيها الأمير، إن شر شطرى المرأة آخرها، وخير شطرى الرجل آخره. المرأة إذا كبرت عقلت رحمها، وحد لسانها، وساء خلقها، وإن الرجل إذا كبرت سنه استحکم رأيه، وكثر حلمه وقل جهله".

وفى الأساطير التى تسعى إلى تكريس قهر المرأة وفى نصوص "دينية" - ليست من القرآن ولا السنة لحسن الحظ - تتجسد المرأة فى صورة الأفعى بكل ما ترتبط به من نعومة خادعة وتلو وغدروسم زعاف وخيانة غريزية. وهى الأقرب "بطبيعتها" إلى الاكتئاب والجنون. فى الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدي "قال ديوجانس: إن المرأة تلقن الشر من المرأة، كما أن الأفعى تأخذ السم من الأصلة" (ص ٧٩) وفيه كذلك "وقال محمد بن واسع: ينبغى للرجل أن يكون مع

المرأة كما يكون أهل المجنون مع المجنون، يحتملون منه كل أذى ومكروه" (ص ١٠٨). وهى "الشر" و"النار". فى قصة السيوك لباسمة يونس (٢٠٠٥) تخشى الأم على ابنها عبد الله من سعاد راقصة السيوك: "عبد الله يحرق أجنحته فى أتون مستعر. هذه الأفعى تلف ذيلها حول عنقه. تمتص دماءه وستتركه بعد أن تمل منه". هكذا تتصادى الأساطير وكتب التراث فى تكريس هذه الصورة بينما يسعى الإبداع القصصى الخليجى المعاصر إلى تعريضها.

لماذا ترتبط المرأة بالأفعى فى ثقافتنا؟ تقترح العجوز الحكيمة فى القلق السرى أن الرجل لأسباب كثيرة يخشى المرأة ولهذا عالج الخشية فى الماضى السحيق بالتأليه وفى الحاضر بالقهر والمسخ. من إلهة إلى أفعى! كيف يتسنى للمرأة أن تكون فى آن واحد المعشوقة والملعونة. موضع اللذة ومكمن الألم؟ هذه واحدة من مفارقات الثقافة الإنسانية عموما والعربية خصوصا فى التعامل مع المرأة. ("البنات حبيبة أبيها" لكنها تبقى عند كثيرين "فضيحة موقوتة" وعار قد يلطخ العائلة فى أية لحظة. لن نسمع هذا فى جلسة نقاش بين مثقفين ولن نقرأه فى استبيان عن موقف الرجال من النساء).

كل محاولة تقوم بها المرأة للثورة على الأوهام التى تسربلها "هياج" وجنون. هذا ما نجد فى قصة هياج لأمنية بوشهاب (١٩٨٢). التناقض بين عالمين ماثل فى القصة على عدة أصعدة: بين عالم الرجل وعالم المرأة، بين ما قبل الزواج وما بعده و التحول الذى حدث للزوجة، بين المرأة بوصفها داتا والمرأة بوصفها شيئا أو موضوعا. ما الذى هيج أمينة؟ ما الذى يحرضها على "الخروج" على "نواميس"

الحياة ؟ ربما لأنها اكتشفت "بانزعاج أن ثروتها الوحيدة هى قامتها الريانة وعيناها الواسعتان وشفقتها المكتنزتان، وأنهما لا شيء غير ذلك، هذه الصفات ارتاح إليها ... رجلها، الطائل الثروة، وكانت السبب فى جلبها ذات يوم من عالم فريج السماكين فى شرقى المدينة، ذلك الحى الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحرمات كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت الى هذا الحى ذى المساكن المضيئة الشائخة بوجهها نحو البعيد والمتكبرة تكبرا أصم."

تصبح العلاقة الجسدية بين الزوج الناجح المتزن وزوجته الممتنة الشاكرة "مجرد مقايضة غير معلنة": جسد غرض ندى مقابل حياة مرفهة لم تكن الزوجة تحلم بها. هكذا يبلغ الاستلاب مداه وهكذا تنشياً المرأة حي ن تبيع أو تباع: "كانت جزءا ساكنا فى محيط الأشياء الساكنة الأخرى التى تناصبها العداء: الساعات الأثرية ذات القاعدة المنتفخة". لكنها تمل ذلك كله وتكتشف خيانة زوجها فتهيج، تدرك أن "الدنيا حرة ومتحركة وتبعث على الانخراط فيها ولكن أين هى أدوات النزول إليها". رغبة التحرر ليست كل شيء، إذ لا بد من توافر القدرة على تحقيقه. و من بين أدوات الانعتاق أن تكون المرأة مستعدة لمواجهة الاتهام بالجنون والاضطراب النفسى الذى يشهره الأب أو الأخ أو الزوج إزاء "هياجها": "فشدها من ذراعها وكان يقاوم الخدر حين همس: سأخذك غدا إلى طبيب نفسي، حبيبتي".

من هذه الذاكرة الموبوءة تنبع تبريرات القمع والاحتجاز ومن توهم التفوق العقلى - وسوء الفهم السافر الفج لنقص "العقل والدين" عند المرأة - تنبع الدعوة الذكورية إلى الوصاية العمياء على الأنثى. إن الرجل عموما والرجل العربى -

الطبيعى غير المقهور - بشكل خاص يعشق المرأة، أو على الأقل يحبها، أما وزوجة
وبنتا وأختا وحبيبة، ويتفانى فى حمايتها وتكريمها، لكنه من ناحية أخرى ينظر
إليها نظرة دونية ويعتبرها فى غالب الأحوال مصدرا للقلق والعار يحدث هذا غالبا
على مستوى العقل الباطن وفى الوعى الجماعى ويتسرب من جيل إلى جيل فى
الحكايا والأمثال والحكم والأدب الشفهى ويطفو على السطح عند أول مواجهة أو
اختبار أو تهديد أنثوى لعرش أو منصب ذكورى.

تتباين درجات وصنوف الحرص على المرأة من تجنب ذكرها أو الإشارة
إليها فى أحاديث "الرجال" إلى تقليص قدرتها على الحركة إلى الريبة والوساوس و
سوء الظن الذى يبلغ حدا مضحكا مبكيا فى أقصوصة المسلخ لكاتبة من
السعودية استعارت لنفسها لقب "عقد الياسمين": "بطنها ينتفخ .. يتكور .. يزداد
حجما يوما بعد يوم .. حاولت أن تخفيه تحت ملابس فضفاضة ولكن دون جدوى ..
تتجزع ألها بصمت تخاف أن تشى به فيفضحها ذلك الشئ الساكن فى
أحشائها ..!!! فى المساء .. كان هناك اجتماع ذكورى ضم المقربين من العائلة ..!! بعد
يومين عثرت كلاب ضالة على جثة فتاة مذبوحة، فنهشت قطعاً من لحمها قبل أن
يعثر عليها بعض المارة ...!! جاء تقرير الطب الشرعى كما يلى .. جثة فتاة فى
السابعة عشرة من عمرها قتلت، وفصل رأسها عن جسدها ..!! كتبت ملحوظة
صغيرة فى الأسفل .. الفتاة عذراء .. كانت تشكو من تضخم خبيث فى الكبد ..!!!!!"
ليس هذا من قبيل الخيال العلمى أو الفتنازىا، بل هو واقع مظلم مطبق فى غير بقعة
من بقاع العالم العربى النائية أو المحجوبة.

وفى خندق العنمة الذى يحيط بالمرأة - العربية خصوصا - أساطير أخرى تؤكد على ضعفها الفطرى وميلها العاطفى الذى لا يخضع لعقل وشهوتها التى تتفوق على شهوة الرجال وانقيادها وسهولة التأثير فيها بالكلام "المعسول". من هنا يتكرر ظهورها فيما لا حصر له من النصوص السردية حبيبة مغدورة - غرر بها رجل وتركها تواجه مصيرها المرعب و"عارها" الذى لا يحويه إلا الموت أو الزواج الاضطرارى - أو حبيبة على "رف" رجل متزوج؛ مجرد باب خلفى كما نجدها فى قصة الطرقات ليست على الباب للبلى إبراهيم الأحيدب: "باب خلفى أنا...! باب خلفى كل حبيبه ... باب خلفى يطرقه الحبيب وحده ولا يعلنه للجماعة ... يقدم حبيبته لنفسه ... ولأوراقه وللإليه الكئيبة!! أما هى - زوجته - فيقدمها للجميع وباسمه تتحدث دون حرج .. وباسمه تدعى إلى الولائم وتدعو إليها ... وباسمه تسمى أبناءها وحين يموت يقف إلى جوارها الجميع ... والحبيبة باب لا يطرقه أحد أو لا يعرفه أحد!!"

أغلب الظن أن امرأة فى مثل هذا الموقف لا تطمع فى الكثير: "أنا لا أطمع بالكثير.. هى أشياء صغيرة ، ولكنها تعنى الكثير لى .. كنت أريده أن يرش رمل أيامى المالح بحلو الفرح .. وان يسند تعبى على رزده .. فقط ، هذا ما كنت أريده" (انتصار السعدى: غفوة ... تكفى، ١٩٩٨). لكن حتى هذا القليل لا ينبغى للحبيبة. ستبقى مجرد فراشة تحترق. الفراشة توحى بالجمال والبهجة وكذا بالعاطفة والضعف والطموح، بالتناسخ والأمل والبعث والميلاد الجديد، وترمز إلى الروح وتوقها إلى النور وتحررها من العالم المادى. كانت الفراشة يرقة وكان بوسعها أن تبقى كذلك

لكنها قررت أن تصل إلى أقصى حالات تحققها وحتى يتسنى لها ذلك تحتاج إلى أن تبقى فى شرنقة فترة حتى تستطيع الطيران. وليس من الحكمة أن يقوم أحد بالوصاية على الفراشة فى محاولاتها الخروج من الشرنقة لأن ما تجد من مشقة و ألم فى ذلك ضرورى لاكتمال نمو جناحيها فإذا ما أخرجت من شرنقتها قسراً – و لو من قبيل الشفقة والتعاطف – ظلت عاجزة عن التحليق ما بقى من حياتها. المرأة كالفراشة لا يمكن أن تفرض عليها الحرية أو أن تنبع إلا من داخلها – أليس "فرض الحرية" مفارقة مقلقة وتعارضاً منطقياً فجاً؟

ثم إن مسألة الحرية لا تعدو أن تكون ترفاً عند بعض النساء خصوصاً المحرومات من الحد الأدنى من متطلبات الحياة الكريمة. من هؤلاء الشخصية الأساسية فى قصة انتصار السعدي التى سبق ذكرها. ماتت أمها لحظة ولادتها و"وزع كنزه الجمال" وتجاهلها وعدا بها "مهر الأسى" ومربها "على محطة زوجة الأب" و"على محطات زوجات الأخوة". كانت محطاتها كلها "بلا مستقبلين". وصلت إلى محطة رجل طلق زوجته وجاء يطلبها: "حين أقبل وأمه يخطبانني، قالت أمه إنه لا يحبها. إنها امرأة وأدت معانى الحب والعفاف والطهر". هكذا يصبح نعيم أنثى جحيم أخرى وهكذا تشترك الأم فى تكريس صورة المرأة بوصفها مرادفاً للخيانة والسقوط حتى تبرر لنفسها ولابنها الطلاق. لكن الرجل لا يستغنى عن زوجته الأولى فيطلق الثانية ويعود إليها تاركاً الثانية مع طفلتها منه ومع مرضها وعزلتها. كان لابد أن يمر الرجل على أشلاء امرأة أخرى حتى يشعر بقيمة زوجته الأولى.

فى الفردوس اليباب لليلى الجهنى (١٩٩٨) نرى الأنثى فراشة تحترق
وحبيبة مغدورة: "ها ها ها.. ألم أقل لك يا صبا؟ الحب مزيلة وأنا ديكها المؤذن؟
عامر؟ ما الذى أتى بك؟ ألم أقل لك يا صبا؟ الحب مزيلة وأنا ديكها المؤذن... ومن
هذه التى معك؟ خالدة؟ ... ها ها ها.. ألم أقل لك يا صبا: الحب مزيلة وأنا ديكها
المؤذن. خالدة، بالله عليك ردى على. لا تقفى هكذا صامتة، صبا، أنا، أنا حامل. ها
ها ها، ها ها ها... تخيلى أن ابنى وابنك أخوان. ها ها ها.. ولكن متى عرفت أنك
حبلى. البارحة تركتكما مخطوبين. أنت كذلك لعبت يا خالدة؟ ألم أقل لك يا صبا؟
الحب مزيلة وأنا.. ديكها المؤذن.... أجل مزيلة. كل شيء مزيلة."

"صبا" و"خالدة" صديقتان وضحيتان من ضحايا "عامر" حملتا منه سفاخا
لكن المصير جاء مختلفا، فقد فازت خالدة به زوجا وحظيت "صبا" بالعار وخيبة
الأمى والحسرة والخسارة. فى الفردوس اليباب، فى خندق العتمة الذى تداريه
الأنوار المتلاذلة والقاعات المكيفة، يتحول الحب إلى فضيحة مخزية فى حالة
الأنثى. أما بالنسبة إلى الرجل فحكاية عابرة ونزوة و"طيبش شباب". لا نتمنى أن
يأتى اليوم الذى نرى فيه الجنس مباحا خارج إطار الزواج فى وطننا العربى. لكن
لماذا الكيل بمكيالين؟ لماذا شرفاء وضعفاء؟ (استطراد: لماذا نلوم الولايات المتحدة
الأمريكية حين تتعامل مع انتفاضة فلسطين بوصفها "إرهابا" ومع مذابح المحتل
بوصفها "دفاعا" مشروعا عن النفس؟ إننا عاجزون عن العدل مع أنفسنا، فكيف
ننتظر العدل من "الغريب"؟)

فى قصة الرحيل (١٩٧٢/١٩٩٢) للقاصة الرائدة شىخة الناخى يأتى الإحباط من تقاليد لا دخل للمحب أو المحبوبة فيها. "علياء" تعيش فى مجتمع "قاس و عنيد لا يقيم وزناً للفتاة"، لكن قلبها ينفث "للأمل المنتظر" إذ يفتح له حب جارها "سعيد". لكن هيهات أن يوافق أبوها، "فهذا الوالد من ذاك المجتمع المتكالب على المادة، وهو يريد لابنته زوجاً ثرياً لا شاباً فقيراً كسعيد". من أكثر ما فى هذه القصة بلاغة ذلك التحول الاستعارى من النور إلى الظلمة - النور الذى يتألق حول رسالة الحبيب والظلمة التى تلف المكان حين يرد فيها ذكر رحيله ؛ نور الحلم وعممة الواقع المحيط: "وبينما هى فى غمرة الفرحة بقراءة أسطرها إذا بها ترى الظلام الحالك يحيط بها فجأة ليحل مكان الضياء الذى كان يلفها فيما سبق". إن التضاد فى القصة ليس بين المرأة والرجل، لكنه بين الحلم والواقع، وقضية "عالية" لا تكمن فى الانعتاق من قهر "سعيد" بل فى انعتاقهما معا من قهر الوالد المادي. وربما يضيع الحب بسبب الصمت والخوف من التصريح والعيش فى الأوهام و انتظار ما لا يجيء كما نجد فى قصة خيوط من الوهم لنفس القاصة من نفس المجموعة. فهل حققت المرأة العربية اليوم ما يبرر تجاوز المقولة المراوغة "ما أشبه الليلة بالبارحة"؟

من مفردات الذاكرة الميوءة المخاتلة كذلك الحديث عن النساء بوصفهن "فاكهة" وهو حيث تنشرح له صدور الرجال - وبعض النساء - لأنه يعدهم بالتنوع واللذة وبالصمت والاستسلام لأن الفاكهة تؤكل ولا تأكل وهو إضافة إلى ذلك مبرر جيد للتنقل والاستزادة، خصوصاً إذا أصبحت الفاكهة التى تزوجها رجل ما

كيساً "حُشى بالبصل والفظاظة والإهمال" - كما وصف الشيخ "مسعود" زوجته الأولى فى القلق السرى. يبدو أن المرأة - خصوصاً الشرقية - قد أصبحت مهياة لهذا الاحتمال حتى إن لم تتزوج "بثر خمر" أو "زير نساء" فالرجل بطبعه "عينه زايفة" ومن تأمن له كمن تأمن للماء فى غريال!

ترتبط بحديث "الفاكهة" تعبيرات من قبيل "يطأها" و"الرجل ريان والمرأة سفينة" و"الرجل سماء أو فأس تحرث": تظل المرأة فى كل الحالات الطرف الأدنى فى علاقتها بالرجل، هو الفاعل وهى المفعول بها، هو القائد وهى المقودة التى تصبح بالتعود منقادة، هو السماء وهى الأرض، هو الفأس التى تُحرث والسماء التى تمطر وهى التربة التى تُحرث وتستقبل المطر حتى تنبت الذرة. هو - كما قرأنا عن الشيخ "مسعود" - "غيمة سوداء محملة" و"شجرة ترمى بثمار لہفتها كل يوم"، وهى - كما تشعر صفية فى علاقتها به - تقاد كالذبيحة إلى الفراش. وفى حكاية عروسين لباسمة يونس: "تذكرت حينما صاح الجوع فى أمعائها ليلة عرسها، وظل الآخر يلتهم ثمارها بلا تروي. خافت أن تعترف بألمها، وكان يغوص فيها بعطش ينشد الارتواء، فكبتت أنفاسها وتركت اضطرام الحريق يشعل جسدها المحترق".

فما أشبه حكاية العروسين ببعض حكايات ألف ليلة وليلة: "أنا جاريتك زمرد، فلما علم ذلك قبلها وعانقها وانقض عليها مثل الأسد على الشاة وتحقق أنها جاريتة بلا اشتباه..." (الليلة الثامنة والستون بعد الثلاثائة). "زمرد" بالطبع محظوظة إذا ما قورنت بنساء لم تعرفن اللذة قط: إن تريثن احثقرن وهجرن وإن تخلعن ائهمن، وبمن يُطلب منهن كل شيء ربما فى مقابل لا شيء اللهم إلا النفقة و

"ظل الرجل": "دائما وأبدا كنا غريبين رغم القرابة والتي لولاها لما ارتبطنا، له ينحنى الليل المليء بالتنهيدات ولى يستفيق نهار الجرى وراء الأطفال وأوانى الطبخ وأكوام الغسيل، كنت أستمتع بدور الأم الشابة نصف المتعلمة التى دخلت سن اليأس عن رغبة أكيدة تشبه فى إلحاحها رغباته التى تعذبني وتقتحمني فى لحظات الغفلة بلا شوق. أتنفس الهواء الخارج من رثتيه والمشبع برائحة التبغ وألمع حذاءه وأبتسم بطيبة عندما يشتمنى فى لحظات انفعاله" (باسمة العنزي: حلم يبرق، ١٩٩٩).

متى يكتمل فجر المرأة العربية وينتهى ليلها الطويل؟ الليل: مستودع الأسرار ومكن القلق والمعادل الموضوعى للتعتيم والوهم والكذب والجهل والبلادة والتخلف والقهر والسجن وكذا منطلق الارتحالات السرية فى الأحلام والكوابيس والوقت الملائم للقتل والاعتقال والسلب والتخريب وهو موضع الآهات والهواجس واللحظات الحميمية ومما فيه من مفارقة أنه يمكن أن يكون مناسبة لسير أغوار النفس رغم ما فيه من ظلام دامس. "ارتمت فى حضن اللحظة المخدولة، ما بداخلها يصرخ رافضا كل الممارسات المجنونة. وقد تسمرت عيناها على الجدار الأخرس، وهذيان الركض الملهوف إلى ما لا نهاية تنزلق قدماها إلى قاع حفر نارية، حين امتدت يد العاصفة الهوجاء.. جرت مهرولة تبحث عن خلاصها، وحين تسللت أذرع الغول الوحشى لتغرس مخالبه القذرة فى عنقها العاجى الجميل، انتزعت من أعماقها صرخة تلاشت ضمن أسراب هائلة من قطع ليل بهيم يمر مثقلا بتراكومات واقع غارق فى الضياع..." (شيخة الناحي: انكسارات روح)

متى ينقش الضباب وتتجاوز الحفرة العتيقة وخذق العتمة والذاكرة الموبوءة؟ لأنها "ذاكرة" فقد ظلت دائماً "ذكورية" تحفل بالخرافات والأوهام والمغالطات والأساطير - التي ترقى في قدرتها على الانتشار والتخريب إلى مرتبة "الأوبئة" - عن الأنثى؛ ولأنه "ضباب" فقد ظل يحجب رؤية المجتمعات للمرأة وما زال ولا سبيل إلى إزاحته وتفتيته إلا بواسطة "الشمس" - شمس المعرفة والبصيرة؛ ولأنها "حفرة" فهي عميقة ممتدة وعتيقة يمكن تتبع جذورها في الأساطير والخرافات والموروثات السردية التي يتشكل منها الوعي الجمعي للبشرية؛ ولأنه "خذق عتمة" فهو خليط من حفرة كبيرة وضباب كثيف.

ليس المقصود من وراء هذه الدراسة الدعوة إلى تجاوز الفروق البيولوجية أو تجاهل القواعد الدينية الثابتة في الكتاب والسنة. هي دعوة إلى الخروج من الذاكرة الموبوءة وخذق العتمة وإلى مراجعة شاملة للنصوص التي تكرر قهر المرأة وتهميشها. ليس معنى "تمكين" المرأة العربية مجرد انتقالها من "مكان" إلى "مكان" أو أن تجد لها مكاناً في البرلمان، بل أن تكون كذلك في "مكانها" اللائق الذي أراده الله ورسوله صلى الله عليه وسلم لها. "شقيقة" لا جارية أو تابعة أو محظية، ومن شروط ذلك أن نراها كما هي لا كما صورتها الأساطير والخرافات وحكايات "أمناء الغولة". ولعل مراجعة النصوص السردية السابقة قد لفتت النظر إلى وعي الكاتبات الخليجيات بسطوة هذه الأوهام وسعيهن إلى تعريضها. مجرد مقدمة وهوامش على دفتر عتمة ومحاولات خروج.

هوامش :

- الاقتباسات من الإمتاع والمؤانسة وألف ليلة وليلة من موقع الوراق www.alwaraq.com
- النصوص القصصية التي ترد في هذا الجزء من مواقع على الإنترنت، خصوصاً موقع رابطة أدبيات الإمارات، ما لم يذكر غير ذلك فيما يلي من هوامش.
- الفردوس اليباب ليلي الجهني، كتاب في جريدة، ١٩٩٨.
- الاقتباسات من شيخة الناحي من مجموعتها الرحيل، ١٩٩٢.
- قصة السيرك لباسمة يونس، دبي الثقافية، يناير ٢٠٠٥: ص ص ١٤٨-١٥٠.

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

**إنسانية المحاكاة الساخرة
في مقاطع سردية لهدى النعيمي
و محمد مستجاب**

المحاكاة الساخرة :

"شعوب تسلم قيادها للطغاة وتتجرع الوهم حتى الثمالة، ففى كل حرب يطيب لطهاة المآسى ومهندسى الكوارث أن يحققوا للشعوب المكسورة أميتها الأخيرة: الموت بدون ألم / سرير من السامير المسنونة. وللجسد أن يهنأ بنوم الكوابيس بعد ذلك." (قاسم حداد: مفرطون فى الحياء، يضاهاون السكين)

لم تنتظر المحاكاة الساخرة ظهور مصطلح "الباروديا" parody حتى تستقر كممارسة أدبية ذات حضور مؤثر. فقد عرفت الثقافة العربية النقائص وقدم الجاحظ فى البخلاء مجموعة من الصور الساخرة المحكمة التى ما زالت تثير الدهشة حتى اليوم، وعرف الأدب الإنجليزى المحاكاة الساخرة فى كتابات جوناثان سويتف وأليكسندر بوب قبل أن يحظى المصطلح بالذيع والأهمية التى نجدها له فى الحداثة وما بعد الحداثة حتى أننا نجد لندا هتشيون Hutcheon تخصص فصلاً كاملاً فى كتابها المهم سياسات ما بعد الحداثة لمناقشة الباروديا. و ما المحاكاة الساخرة إلا نوع من التهكم الذى يمكن أن يتحقق كذلك من خلال: التحقير diminution والمبالغة أو التفخيم inflation والمجاورة juxtaposition بين أشياء أو أنكار ليست لها نفس الأهمية^(١).

الأصل الإغريقى لكلمة parody معناه قصيدة أو أغنية مضادة والمصطلح فى الأسلوبية يشير إلى تقليد واستعارة أسلوب أو مفردات نص معين مع اختلاف

(١) ارجع مصطلح satire فى موسوعة ويكيبيديا فى موقع: www.wikipedia.com

المضمون بهدف السخرية أو الفكاهة، هذا ما فعله الكلاسيكيون الجدد في بريطانيا في العصر الأوغسطيني كما نجد في قصيدة اغتصاب خصلة شعر The Rape of the Lock لألكسندر بوب Pope. وللمحاكاة الساخرة أثر أسلوبى مهم وهو التغريب defamiliarization، حيث تبرز بعض خصائص النص السابق وتحقق للنص الراهن- فى الوقت نفسه- هويته المتفردة وتبرز اختلافه عن النص السابق^(١). وقد لفت باختين Bakhtin النظر إلى أن المحاكاة الساخرة خطاب مزدوج حيث تؤسس علاقة جدلية حوارية بين النص الراهن والنص الموازى/ السابق، وعلى هذا فهى إحدى الوسائل الأساسية لتحقيق التناص intertextuality^(٢).

لكن علينا أن نلاحظ أن أهداف المحاكاة الساخرة ليست دائما السخرية والفكاهة وأنها لا تقتصر على النصوص الأدبية فهى من أهم آليات إنتاج الدلالة فى كثير من نصوص الإعلام المعاصر خصوصا الكاريكاتير والمسرحية الجماهيرية. ويمكن أن تمثل الخطاب المزدوج للمحاكاة الساخرة كما يلي:

| (٢) | (١) |
|--|--|
| مسخور منه / مناصر نص سابق أو معاصر: - أسلوب - محتوى مؤلف (١) سياق (٢) | ساخر نص راهن: - أسلوب - محتوى مؤلف (١) سياق (١) |

(1)Wales, K. (1989). A Dictionary of Stylistics. London: Longman

(2)Hutcheon, L. (1989). The Politics of Postmodernism. London and New York: Routledge.

وتكون السخرية من محتوى (٢) أو أسلوبه أو كليهما معاً أو من سياقه أو مؤلفه وربما تكون السخرية من محتوى وسياق (١) من خلال المقابلة مع (٢).
الغاية في كل الأحوال ليست مجرد الإضحاك - وإن كان الإضحاك غايةً تستحق الجهد والسعى - بل نقد أوضاع أو أفكار تهدد المجتمع من وجهة نظر المؤلف. ومن خلال النقد تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تُبقى على ما يراه المؤلف صالحاً وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطراً يهدد المجتمع. وفي هذا الجزء من الكتاب تتناول قصة دامس والعزباء لهدى النعيمي والحلقة الأولى من رواية مستجاب الفاضل لمحمد مستجاب.

دامس والعزباء لهدى النعيمي^(١)

"لا عار في قذف العدو إذا قذف

لا عار في قتل ابن عم معتدٍ نثر الصلف

يا كاظمين الغيظ .. يا عافين عند القتل

إن العار أن نحيا .. على الخبز... السلف!!"

(مصطفى رجب: اعتراف جديد لابن أبي ربيعة)

ليس من الصعب أن ندرك التناص (أو التداخل النصي) بين عنوان هذه القصة وحرب "داحس والغبراء" الشهيرة. ما يلفت النظر إلى هذا التناص - بافتراض أن القارئ لديه فكرة مسبقة عن هذه الحرب - هو التكافؤ الصوتي والصرفي بين "دامس" و "داحس" (فاعل) من ناحية وبين "العزباء" و "الغبراء"

(١) هدى النعيمي: "دامس والعزباء". نزوى، العدد الثالث والعشرون، يوليو ٢٠٠٠، من ص ٢٠٣-٢٠٤.

(فعلاء) من ناحية أخرى . حرب "داحس والغبراء" من الحروب المروعة التي حفل بها التاريخ الإنسانى واحتدمت أربعين عاماً وقامت بسبب السباق بين قبيلتي "عبس" و "ذبيان". كان السبب الذى أشعل نار الحرب هو السباق الذى أجرى بين الفرسين "داحس" وكان فحلاً يملكه "قيس بن زهير العبسى" و"الغبراء" وكانت حجراً - أنثى - يملكها "حمل بن بدر الذيبانى"، وقد تم الاتفاق بين الطرفين على رهان قدره مائة بعير. وكان "حمل بن بدر" صاحب "الغبراء" قد أعد كميناً من بعض فتيان قبيلته ليعطلوا "داحساً" إن هو تقدم فيضمن بذلك فوز "الغبراء".

وبدأ السباق وكانت "الغبراء" فى الطليعة فى بادئ الأمر ولكن سرعان ما انتزع "داحس" القيادة منها وأصبح تفوقه واضحاً لا شك فيه إلا أنه ما كاد يصل إلى موقع الكمين حتى نفذ الفتيان المؤامرة، وبهذا أفسحوا المجال لـ "الغبراء" للفوز، ثم نهض فارس "داحس" وامتنطى صهوة جواده ثانية وانطلق إثر "الغبراء" وكاد أن يظفر بها لولا قصر المسافة المتبقية إلى خط النهاية مما أنقذ "الغبراء" وحرّم "داحساً" نصراً محققاً رغم المؤامرة. فازت "الغبراء" وطالب صاحبها بالرهان وكاد أن يحصل عليه لولا أن المؤامرة انكشفت فحكم المحكمون بالفوز لـ "داحس" وطالبوا "حمل بن بدر" وأخاه "حذيفة بن بدر" بإعطاء الرهان إلى "قيس بن زهير العبسى" فرضخا فى البداية.

ما حدث بعد ذلك حديث معاد وقصة مكرورة لم تتخلص منها الأمة العربية حتى اليوم وما زالت تعيد إنتاج نفسها فى صور مختلفة: أهل السوء يوغرون صدر طرف على آخر - لماذا يدفع "حمل" و "حذيفة" قيمة الرهان وقد فازت "الغبراء" ولو

زوراً وبهتاناً؟ - وتتحرك دوافع الطمع والغرور والأنانية والإحساس بالكرامة المهذرة فيبدأ الشد والجذب والأخذ والرد وتبادل الإهانات وسوء الظن وسوء الفهم في جو من الغضب فينتهي الأمر نهايته المحتومة إلى دماء تسفك وأرواح تزهق وخراب ودمار وأشلاء وعاهات مستديمة وأحقاد تنمو وتثمر كراهية وشرأ ينتقلان من جيل إلى جيل.

في قصة هدى النعيمى تحول "داحس" إلى كلب وأصبح اسمه "دامس" و"العزباء" إلى قطرة واسمها "العزباء" وتحول التنافس في الميدان إلى وله من جانب الأول وصمت من جانب الثانية. وقع "دامس" في حب "العزباء". هذا ما قرره العراف الذى استدعى لعلاج دامس: "إنها العزباء، القطرة النمرية لسيدة الصون والعفاف، صاحبة الرفعة، جيداء المرقطة، ابنة الإمبراطور عامر نى الصدغين، المهيمن على العمورة القريبة، من مملكتكم قد كانت الجيداء في رحلة اختلاء بالهواء على ظهر جوادها، مرت من أمام دياركم يا مولاي، فما كان من العزباء، إلا أن كشفت ستار الهودج وصارت تموء بصوت شجي، فسقطت الرؤية والصوت في قلب دامس فأصابه المرض والهزال لأنها توارت عنه سريعا وكأنها لمح البصر". لم يكن هناك من بد من جمع الشمل بين "دامس" و"العزباء" ولم يكن هناك من وسيلة لتحقيق ذلك إلا أن يتزوج صاحبه "رويشد الأزمرى" بصاحبة القطرة "الجيداء" ابنة "نى الصدغين". لم يخامر "الأزمرى" أدنى شك في أن طلبه سوف يحظى بالقبول فهو "من خيرة رجالات كوكب الأرض. ... ؟

وهو أصلح منه زوجا لأميرة الحسن والدلال جيداء المرقطة؟" حين قوبل الطلب بالرفض قرر "الأزمرى" الثأر لكرامته المهذرة فعاد إلى أرض "نى الصدغين" بجيش جرار وبدأت الحرب "ودام الحال العسير على القوم سبعة أشهر طوال،

اختفى فيها ذو الصدغين وابنته ونسى الأحياء حكاية دامس وكأبته الأبدية، ولوثة الأزمرى السرمدية وظل حديث البقاء يتصدر كل الحكاية.

أما دامس فقد صار نباحه قصيدة غزل دائمة العزف كان يسمع صوت الغناء فى كهفه الجبلى وهو يلحس ظهر العزباء التى لم تعد عزباء، وقد انتفخ بطنها حتى كاد ينشق وهى تموه بحرقة كما لم تموه يوما فى حضن سلطانتها.. ذات الدلال.. الجيداء..

أليست مفارقة مبكية أن يجمع الحب بين الكلب "دامس" والقطعة "العزباء" رغم صراع "عائلتيهما" فى القصة وفصيلتيهما فى الواقع - ولا يستطيع أن يجمع بين "الأزمرى" و "ذى الصدغين"؟ مفارقة مبكية نعم، لكنها بالنسبة لنا نحن العرب لم تعد تثير كثيراً من الدهشة فهى ليست بنفس فداحة الواقع الذى عشناه وما زلنا نعيشه.

ليست هذه هى المفارقة الوحيدة فى القصة على كل حال فهى تحقق جزءاً كبيراً من بلاغتها وسخريتها من خلال التناقض بين لغة تليق بملحمة وقصة حب بين كلب وقطة: "هز دامس ذيله ... ونبح فى وجه خادمه حتى سقط الخادم صريعاً، سمع سيد القوم نباحه غناء، فهب، ... وتقدم جنده إلى حيث دامس يزمر وينثر العويل، ترجل السيد من على صهوة أبحره، وانحنى حيث دامس". يبدو أن "دامس" ليس ككل الكلاب التى نعرفها.

يتأكد لدينا الإحساس بأنه كلب "استثنائي" من خلال المجهود الذى بُذل فى سبيل علاجه: "نعم يا مولاي، لقد أعدت قراءة كئيبى السحرية، ونثرت التعاويذ فى

ماء من بئر آشورى جافة، أسقطت الماء على رأس دامس ثم جمعته فى إناء شرب منه حمورابى شربته الأخيرة، سلطت على سطح ضوء من مصباح علاء الدين، فظهرت صورتها جليلة أمامي".

تحقق القصة بلاغتها كذلك من خلال التوازى التركيبى والجناس والسجع والمجاورة بين أشياء أو أفكار ليست لها نفس القيمة (مع ضرورة الاعتراف بأن مسألة القيمة مسألة نسبية لأن "الكافيار" عند طبقة معينة ربما تكون له نفس قيمة الخبز عند أخرى و"البحلقة فى حريم كلاب الحي" ربما تكون أكثر أهمية عند طائفة من الناس من كثير من الأنشطة الإنسانية التى نعدّها عموماً جديدة بالاهتمام). نجد نماذج من التوازى والسجع والجناس والمجاورة على سبيل المثال فى "يفطر القلب ويهز الجوانح" و"فلا نباحه نجاح، ولا أنينه أنين، ولا بحلقته فى حريم كلاب الحي، بحلقة" و"من الناس من لوى بوزه ومشى، ومنهم من استنكر الحديث كله، ومنهم من تنكر فى ثوب طبيب مداو، ثم اختفى". كما نجد فى القصة نماذج من المغالطة التاريخية anachronism التى تجلى ما فيها من مفارقات وتكشف عن توجهها الساخر: "ورفس صحن السبانخ بالجبنه"، "وامتطى صهوة (الاسكوتر) الأبحر"، "وقرب من فمه الطبق تلو الآخر من البوفيه المفتوح الذى أعده الخادم الصريح"، "ولا هو يستخدم حمام العطور المستوردة من ضواحي باريس أو من المدن العائمة".

ومن أمثلة المغالطات التاريخية واللغة الرفيعة التى تتناول موضوعات لا ينبغى لها أن توصف بالرفعة ما نجد فى وصف رد فعل الجيداء تجاه عرض

الأزمرى الزواج منها: "فإذا ما ذهب المرسال إلى الجيداء فى حظيرة النوارس، تطعم طيورها قطع الكافيار وما إن سمعت الجيداء خبر رويشد الأزمرى حتى هاجت وماجت وقذفت بفتاحة العلب الذهبية، فشقت رأس نورس مسكين، وأعلنت للمرسال رفضها الحازم والقاطع والذي لا راد له. ولا مناص عنه، لا بالنقض ولا بالاستئناف ولا بإعادة النظر أو الرأفة." طالما أن الجيداء تعيش فى هذه الأبهة فمن حق قطتها "العزباء" أن "تلهو بفئران مكمة الأفواه، معصوبة الأعين، مكتوفة الأيدي والأرجل."

فى مثل هذا السياق ليس من المستغرب أن يرسل "الأزمرى" "فى الأحياء من ينادى على الأحياء والأموات، الرجال والنساء، الصغار والكبار، من يسمعون الصوت، ومن تصلهم الأصداء... يعلن الأمير السندسى الهمام، سليل النبلاء والأشراف، صاحب المقام الرفيع والجليل، عزيز قومه وحبيب شعبه، الأمر بأمره، رويشد الأزمرى... صاحب التاج الناري، والصولجان العنقري، ... انه قد اشتد الحال البائس بصاحبه الحميم دامس، فمرض مرضاً غريباً عجيباً، ولم يقدر أطباء القصر و منجموه على شفائه". كل هذا يحدث فى سبيل علاج كلب، وكل هذه الألقاب يحظى بها الأمير. وكم حظى من أباطرة فى تاريخنا العربى بمثل هذه القائمة من الألقاب وكم ألصق خائن بنفسه صفات النبل والشرف والرفعة والجلال وكم شوه ديكتاتور الحقيقة فوصف نفسه بـ "حبيب شعبه" وهو يقود هذا الشعب إلى الهلاك دفاعاً عن مطامعه ونزواته !

وليس من المستغرب كذلك أن يتصور "الأزمري" وهو الجبار الطماع أن موافقة "ذى الصدغين" على طلبه مجرد تحصيل حاصل وأن يعتقد أن الرفض إهانة جسيمة له ولكلبه. ما الجريمة التى ارتكبتها رعية "الأزمري" حتى تدخل حرباً طويلة مدمرة؟ ما أشد غرابة تشبيه "الأزمري" بـ "عنقرة" وهو الذى كان يدفع الشر عن قومه الذين يرفضون الاعتراف به بينما الأزمري يوظف الجميع لخدمة غروره وطماعه! وما أشد غرابة تشبيه جنوده بجنود "طارق بن زياد" الذى حمل راية الإسلام إلى أوربا بينما "الأزمري" يحمل راية كلبه "دامس" إلى بلاد "الجيداء"! إن إنسانية هذه القصة لا تكمن فقط فى استلهاها حدثاً مهماً فى التاريخ العربى ولا فى استفزازها عدداً من الحكايات والمشاهد الراسخة فى الوعى العربى - منها مرض ابنة الملك أو الأمير والسير إلى المحبوبة فى ركب من النوق والهدايا والعبيد - بل كذلك فى سخريتها من غطرسة القوة وجنون السلطة ونزوات الراعى التى يتحمل تبعاتها الرعية. من حق "ذى الصدغين" أن يرفض عرض الزواج الذى قدمه "الأزمري" حتى من دون إبداء الأسباب ومن حق كل دولة أن تحتفظ بسيادتها وأن ترفض الوصاية من قبل جيرانها دون أن يصبح هذا ذريعة للاعتداء عليها أو غزوها.

ليس من الإنسانية فى شيء أن ننكر على الآخرين خصوصيتهم وحريتهم من منطلق أننا لا نمارس الحرية ولا نعترف بها. ومن حق "السادة" أن يدللوا حيواناتهم الأليفة بالطريقة التى ترضيهم وترضى حيواناتهم، لكن ليس على حساب الرعية وأحلامهم البسيطة التى يمكن أن تتضاءل حتى تبلغ مجرد البقاء على قيد

الحياة. حتى هذا الحلم يبقى فى المجتمعات الشمولية مرهوناً بأحلام "النظام" الحاكم وبطانته وكلابه وقططه.

لم تنته حرب "داحس" و"الغبراء" بعد، فما زالت النجوع والكفور والقرى والقبائل والبطون والعشائر تحفل بالثارات والحروب والصراعات التى تتولد من المطامع والغرور وسوء الفهم وسوء الظن والعصبية البغيضة والغيرة والحسد، والأسباب فى مجمل الأحوال تافهة لكن النفوس مريضة ومهيأة للصراع.

وقد برعت هدى النعيمى فى استعادة الحرب الشهيرة وحورت وغيّرت وحشّدت المغالطات التاريخية المقصودة نحو قراءة جديدة للتاريخ ونظرة ناقدة للحاضر - وهكذا تفعل المحاكاة الساخرة المحكّمة - فجاءت قصتها سخرية من السياقين السابق واللاحق، من سداجة أسباب الصراعات العربية فى الماضى والحاضر، سخرية تُضحك فُتبكى، تدفع القارئ إلى إعادة قراءة القصة القديمة مع التركيز على ما اشتملت عليه من حماقة وقبليّة - لا ما نتج عنها من شعر الحماسة - والانتباه إلى حوادث الحاضر وما تشتمل عليه من غرور وطمع لعل جهامة الماضى لا تعود ولعل أحداً يفيد مما جرى وكان .

مستجاب الفاضل لمحمد مستجاب^(١)

"ظللت أبحث لهذا الرجل العظيم عن لقب . أو صفة . تعلقو .

حتى . على الفضيلة.. لكن بطلّى . رعاكم الله حتى تنتهى

هذه القصة . مات." (محمد مستجاب: مستجاب الفاضل)

(١) محمد مستجاب: مستجاب الفاضل، الحلقة الأولى. الأهرام - العدد الأسبوعي، ١٣ فبراير ٢٠٠٤.

لعل من أكثر المداخل أهمية إلى عالم محمد مستجاب مما قرره محمد الخولى (٢٠٠٢) من أنه "يروى فى إبداعاته سيرة عشيرته فى ديروط من صعيد مصر الأعلى بعنوان صعود وسقوط آل مستجاب وكأنهم أبناء شارلمان عاهل إمبراطورية بيزنطة أو فى أقل القليل عائلة ابن طولون أو محمد بن طفح الإخشيدى الذين تداولوا حكم مصر فى سالف العصر والأوان، محمد مستجاب يحدثك عن فترة عمله خلال مشروع السد العالى فى أسوان وكأنه هو الذى بناه شخصياً".^(١)

لا تكاد المبالغة والتفخيم والذوات المتضخمة - دون مبرر واضح للتضخم - تفارق كتابة محمد مستجاب. ولا يكاد ينجو أحد فى دائرة النص أو محيطه من سخريته اللاذعة. كما أن مستجاب مفتونٌ باللغة، واقعٌ فى غوايتها، مغرمٌ بحشد المعلومات والتفاصيل والاشتقاقات والجمال الاعتراضية. فى مفتتح الحلقة الأولى من مستجاب الفاضل يدهشنا اجتماع كثير من تلك السمات الأسلوبية فى أقل من سطرين حيث نجد السارد يبحث عن لقب يعلو حتى "على الفضيلة"، ويدعو الله أن يرمى القراء "حتى تنتهى هذه القصة"، إضافة إلى ثلاثة اعتراضات مرهقة تعد القارئ من البداية لكثير من عناء المتابعة.

لم تكن مهمة البحث عن لقب لـ "مستجاب" بطل الرواية سهلة بحال من الأحوال فهو من الجمال والأناقة والمهابة بمكان: "لا أنا، ولا أنت، ولا العفريت الأحمر يمكنه أن يرفع عينه فى وش هذا الفاضل الجميل الأنيق: مستجاب"، بل كانت المهمة مناسبة مواتية للسارد/ للكاتب أن يحشد ما تيسر من معلومات عن

(١) محمد الخولى: "استراحة البيان - مرجريت تقشر والمجمع اللغوي"، جريدة البيان، الاثنين ٢٨ يناير ٢٠٠٢، بنصرف.

الأرقام ودلالاتها وإحياءاتها فى الذاكرة الشعبية التى ينتمى إليها بطله الأسطوري: "رقم (٩) يحمل أمورا تتصل بالاشتواء والحمل والوضع المرتبط بالأنثى". ورقم أربعة حمله من قبل من "كانت نهايته أن لفظ أنفاسه فى محل الأدب". ورقم خمسة رقم شؤم "فأضافوا إليه صياغة تربطه بخمسة مع تحريك أصابع اليد فى إشارة قابضة طارئة للشر المحتمل". و "رقم سبعة وما يؤدى إليه من تسبيع الراحلين فى ليالى المأتم تمهيدا لانتظار آخر دورات الغناء فى الأربعين، دون اهتمام بما يعنيه تفاؤل ذات الرقم - سبعة - من سبوع آخر احتفاء بمولود ذكر. حيث لا سبوع لمولودة أنثى". ولم يكن هناك مجال للتفكير فى رقم اثنين لأن "مستجاب" الجميل هو "الأعلى والأرقى والأنقى" فلا ينبغى لأحد أن يسبقه.

وفى غمار المبالغة والتفخيم وحشد المعلومات والاستطرادات لا تفارق الكاتب تعليقاته الساخرة: "وقام المناوئون والأعداء بالإشارة الساخرة: أن هذا النوع من المخلوقات لا يمكن أن تكون نهايته فى محل آخر غير محل الأدب مع إصدار حركات صوتية بذينة لا يجوز لنا التأكيد عليها". لا بد أن آل مستجاب محسودون مغبونون لما من الله عليهم به أن جعل فيهم "مستجابهم الجميل". ويبدو أن الكاتب نفسه مدسوس عليهم لا يكاد يمدح حتى يقدح ولا يكاد يفخم حتى يتهم. يفضحُ انشغال "الفاضل" وتبلده - "يمعن ويبربش بأهدابه ثم يضحك ويمرح لكنه لا يصدر منه تعليق أو توضيح أو تشكيك حول حائط ينهار، أو حريق يدمر الدنيا، أو سيف يقطع الرقبة، أو قطعة تغازل فيلا، أو كلب ينبع إهلاكا لطاقة متعة إيقاظ النائمين"، بينما يتغنى بفضائله الأخرى - "يستيقظ . الفاضل

من آل مستجاب . غزالا، ويتحرك عصفورا، ويهاجم فهدا، ويهمس حكمة، ويغنى نسима، ويتصدق سرا، وحين يرفض أمرا - أو يبدى اعتراضا - يحرك رموشه فى صلابة أو شراسة على عيون البئر العميقة، تلازمه رغبة جارفة بالتراحم على المعوزين ومبتورى الأطراف والأرامل . نساء ورجالا، لكنه - أبدا - لا يحاول الشرح أو التوضيح أو التنبيه". ألا تكفى نوايا "الفاضل" الطيبة ورغبته فى التراحم مع كل من يستحق التراحم؟ ألا يكفى هذه الزخم الاستعارى والتشبيهات التى تحتشد له و تمنحه أجمل وأفضل ما فى الكائنات؟ ثم ألا تكفى تأملاته فى الكون من حوله "حيث يطوف بعبونه . آخر الأمر - فى آفاق الغيوم الساعية فى هدوء لمحاصرة الشمس، أو فى جحافل أبو العقيص . النمل الغليظ الأسود . تحاصر النمل الأنيق الأصيل الدقيق، أو كلب يتشمم كلبة عابرة تصدر عواء حرجا، أو امرأة تترك للخلخال فرصة انبعاث ضوئها المتقطع مع الخطوات."

ألا تكفى كراماته وتجلياته وهو الذى توصل من خلال التأمل إلى معرفة السمات الجسدية المميزة لأهله "فى الطول والعرض والارتفاع، التكوين الجليل فى الرقبة والأذرع والتقاء الخدود بالأفواه المتفاعلة مع كبرياء الأنف، الحواجب الطولية متوازية مع اتساع العيون دون أى تقوس فيهما: الحواجب أو العيون، ولد العين المستكين والذى لا يلبث أن يتألق حين تتوارد حكايات السباع والغزلان، فتتفتح المقلة لتصل إلى رحابة الرؤية الجميلة القوية الذكية، الأذن التى تظل بالغة الرهافة مهما اختفت وراء العمام أو الشيلان أو الطواقى أو أحزان المآثم أو ضجيج طبول النشوة الكبرى". لم يكتف "الفاضل" بالمعرفة النظرية بل قدم المثل و

القدوة فى توظيف هذه السمات الجسدية الزائرة: "حتى أنه . الفاضل مستجاب .
أحس بشكشكة أصوات التهام النار للبرص قبل أن تصل رائحة البخان إلى أنفه،
كما أنه أوقف جولة مبارزة بالسيوف بين اثنين من عائلته ليحول بين شراسة
حركة مراكيبهم وعقرب تسعى فى التراب بين المراكيب بحثًا عن قوت لأطفالها،
كما أن حكايته الشهيرة مع محروسة بائعة اللبن لا تزال تذكرها فى مجال
النوادر، حينما توقف عن سيره عمدا وأشار إليها كى تختبئ إليه جيدا، وما كادت
ترفع عيونها إلى حتى أصدر لها أمرا أن تعود بما تحمله من لبن لتسكبه بعيدا عن
التراب لأن اللبن . يا أم فراج مغشوش بالماء، فاضطربت محروسة وانتحبت
معترفة بأن ذلك يحدث لأول مرة وعليه أن يسامحها، لكنها . وحتى قضت نحبها
بعد ذلك بأيام . لم تعرف كيف تشتم الفاضل أن لبنها مغشوش ."

ألا يستحق مثل هذا الرجل كل ما بذل من جهد فى البحث عن لقب مناسب
يليق به ؟ لحسن الحظ توصل آل مستجاب إلى اللقب المناسب وهو لقب "الفاضل"
وذلك لإلحاح كبيرهم على صفة الكبرياء - "الكبرياء المنيرة الهادئة" التى حملتها
الأشعار والمواويل والحكم والأمثال والطرائف، دون الانتباه إلى ضآلتها وضعفها .
بل وندرتها . فى الاحتكاك والتعامل والحركة والمصارعة . أو التصارع . والوقوف
والجلوس والتلاعب والمساندة واللهو والإنصات والحوار والمرح ."

وكان من علامات احتفاء "الفاضل" وآله بالكبرياء مقتته، ومن ثم مقتهم،
الانحناء ولو على من يطلب "المعاونة أو المساعدة" أو "على غنمة أو عنزة أو دجاجة
يفحصها ليطمئن على خصوبة الحمل فيها" أو لالتقاط البلح المتساقط من النحيل،

فالانحناء لا ينبغي إلا تعبدًا أو عطفًا على طفل "فى مأزق أليم" أو "إنصاتا لشكوى أنثى هامسة حتى ولو لم تكن مضطربة أو باكية" أو على جسد ممزق. فما أبهى كبرياء "الفاضل" وآله وما أشد رقة قلوبهم! وما أحلى ترفعهم وهم يأبون الانحناء لتهديب النجيل الأخضر حتى امتلأ بالأشواك والفئران والسحالي وينشغلون بدلاً من ذلك بالمقارنة بين حمرة ثمار النخل والتوت والجميزو "خدود محبوباتهم"! لقد تركوا الواقع المتدنى الذى لا يليق بقاماتهم الطويلة واتجهوا إلى القمر والخيال والخرافة والأساطير. وهل نملك نحن إلا التعاطف مع النهايات المأساوية التى ألت بهم "فى حالات سقوطهم فى الآبار والخلجان وأنياب الذئاب والضباع. فقد حالت كبرياؤهم ذات الهامة المرتفعة دون الإمعان فى ما تحت أقدامهم من حصى ومزالق ومخابى؟"

ومن علامات كبرياء آل مستجاب كذلك أنهم رفضوا صعود "سفينة الإنقاذ حتى لا ينحنوا متشبثين بالشدات المضطربة للسلام الليفية المهتزة، وفضلوا أن يظلوا فى مواجهة الطوفان مرفوعى الهامة دون خوف أو وجل". ولقد نجوا من الطوفان بأعجوبة، لكن نجاتهم لم تكن إلا من قبيل الأسطورة التى تحكى وتنضم إلى ما تزخر به الذاكرة المستجابية من خرافات "لأقوام آخرين اخترقوا النيران لإنقاذ عشيقاتهم، أو أصدروا أوامر ذات شفرة خاصة لأبواب مغارات تحتوى على كنوز الماس والزبرجد وصناديق الذهب والفضة، لتنفتح فى طواعية لهم، كما أن بعضهم استطاع أن يمتلك بساطا يتماوج مع الريح فى السماوات ليشهد العالم من ارتفاع سامق يعلو على برج شهير لقوم بلبلت الأمنيات أحلامهم، وهذا كله

دون الإخلال بالصورة التى جاءت على لسان أفراد يميلون إلى الارتحال والسفر ليصنعوا مقابر خارقة العلوتحمل فى رحمها أجسادا وهياكل رميمة للوكهم، وما إلى ذلك من حكايات".

الهياكل والقبور هى الحقيقة التى تميل إلى الاختفاء والتخفي، أما البطولة والكرم المفرط والخرافات والأوهام النرجسية فهى الأكاذيب التى تبقى وتنتقل من جيل إلى جيل فى "كتب المدارس وألواح الكتاتيب وأسفار البحوث والنظريات والحفريات". ويبقى "الفاضل" "الأخرق" الذى "يستحل دم الثعابين ولحم الجمبرى وخلاصة سوائل الأخطبوط أو الاستاكوزا أو الضفادع" "خارقاً" فى نظرائه رغم تعليقاتهم السرية وحواراتهم على "المصاطب" ويبقى الرعية على ولائهم مهما كان الأمر "ضاغطاً ومرهقاً"، لكن لسوء الحظ ينتهى "الفاضل" حيث توقع له حساده وأعداؤه إذ "قضى نحبه والتقط آخر أنفاسه داخل محل الأدب".

إن المفارقة التى تجليها تعليقات السارد/ المؤلف وتدخلاته هى مفارقة بين الوهم والواقع، بين أوهام "الفاضل" وآله عن أنفسهم وعن العالم من حولهم وبين حقيقتهم المريرة إذ أصبحوا كالديناصورات غير القادرة على التكيف فكان الهلاك مصيرهم المحتوم. وهل آل مستجاب إلا خلية فى الجسد العربى الذى أكلت عليه الأيام وشربت واستنشقت وتمضضت؟ ما زال هذا الجسد يعيش - ولو على سبيل المبالغة - على الخرافة ويعرض عن الواقع والحقيقة، يحتفى بالألقاب والتسميات والنوايا الحسنة ويعرض عن السعى والعمل، لا ينحنى للريح حرصاً على كبريائه الزائف حتى ينكسر فلا هو أفلت من الريح ولا احتفظ بكبريائه.

من خلال هذه المفارقة المحورية يمارس محمد مستجاب سخريته اللاذعة من واقع الأمة العربية: من عبادة الحاكم والخضوع للوهم ومن الانشغال بالغناء والحكى على حساب التفاعل مع الحياة ومن الاهتمام بالشكل على حساب المضمون ومن الوقوع فى أسرار الخرافات والتواريخ المزيفة دون محاولة للفهم أو النقد ومن استهلاك سالب عاجز لجملة من الموروثات التى تحتاج إلى كثير من التمحيص والمراجعة ومن تهافت حول مجموعة من المقولات الكبرى المضللة عن الكرامة والكبرياء على حساب الالتحام بالواقع ومواجهة تحدياته الضاغطة.

ربما يغرق القارئ فى نوبات الضحك المتلاحقة مع "الفاضل من آل مستجاب" وربما تستغرقه الجمل الاعتراضية والاستطرادات والشروحات والتفسيرات المستجابية أو يفتنه هذا الحضور المعلوماتى المدهش. لكن المفارقة المفزعة والسخرية اللاذعة لا سبيل إلى تجاهلها. وربما يشعر القارئ الذى لا ينتمى إلى آل مستجاب بمسافة ما بينه وبين المسرود عنهم، لكن الإحالات إلى الكرم الطائى وقصص سندباد وعلى بابا والمصباح السحري وغيره ستبدى الحقيقة الصعبة وهى أن معظمنا فى هذا الجزء من العالم، بشكل أو بآخر - ولو من خلال الصمت والرضا والعجز - من آل مستجاب، أو على الأقل تربطنا بهم صلات قرابة. وما "الأزمري" عن "مستجاب الفاضل" ببعيد، مع أنه "فاضل" بطريقته الخاصة كما رأينا فى دامس والعزباء.

تعقيب :

اختارت هدى النعيمى محاكاة حرب "داحس والغبراء" وإسقاط بعض دلالاتها ودوافعها على الواقع العربى لتسخر من غرور السلطة، واختار محمد

مستجاب أن يركز الضوء على بقعة واحدة وعائلة واحدة هي آل مستجاب فإذا بالبقعة تتسع لتصبح الأمة العربية كاملة. ومن خلال السخرية والتهكم نجحت القصة والحلقة الأولى من الرواية في تحقيق أهداف تشبه إلى حد كبير أهداف النصوص السردية "الجادة". غرور السلطة والكبرياء الزائف والعصبية والوهم والخرافة حاضرة في النصين الراهنين ورغبة المؤلف / المؤلفة في الارتقاء بالحياة الإنسانية في هذه البقعة من العالم حاضرة كذلك، لكن كل نص - ككل شيخ، والقياس مع الفارق - له طريقة. ولعل هذا مما يدعونا إلى إعادة النظر في الموقف النقدي من النصوص الساخرة. ليس هناك ما يبرر تفضيل الحزن أو التأمل على الضحك كسبب لحدوث التطهر الأرسطي والتفاعل مع النص ومن ثم التأثير به وربما التغير المعرفي أو السلوكي أو الأيديولوجي من خلاله.

وما أحوجنا إلى هذه التغيرات والتغيرات حتى لا نكابد ما كابدنا وحتى لا نبثلى مرة أخرى بغزو أحرق أو حرب يدفعها الطمع أو تندلع دفاعاً عن مشاعر "كلاب" و"قطط" الصفوة ويتحمل تبعاتها الجميع، وحتى لا يظهر فينا "فاضل" جديد يسمى الهزائم تضحيات، وإرهاق دماء المسلمين والعرب "قادسية" جديدة والاندحار والانتحار جرياً وراء الغرور الزائف "أم معارك" و"معركة حواسم" والتسبب في خراب بقعة عربية إسلامية طالما تألفت وأبدعت وأنجزت جهاد مقدس، و"ظلم ذوي القربى"، والاعتداء على المحارم نضالاً وبطولة، وحتى لا تنسينا شماتة طرف ومرارة طرف آخر ما يربطنا من دماء أو شكت أن تستوى بالماء.

← النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها

خاتمة

"فلا الشرق يعرف " ديونيزوس " يآلم أنه كالفرع عضد عن أصله، وأنه وحيد مقطوع. ولا هو يعلم مأساة " ديونيزوس " يجهد أن لا تبقى حياته الفردية فرعاً مقطوعاً من حياة الكون، وأن تعود له الصلة بأصله فيتحد مع الكيان الكامل" (محمود المسعدى: المسافر)

تناول هذا الكتاب النزعة الإنسانية فى الرواية العربية وبنات جنسها من خلال مقدمة نظرية ومجموعة من التطبيقات. اشتملت المقدمة على مقارنة لنشأة الرواية فى الغرب وتوضيح لبعض المصطلحات ذات الصلة وكذا ملاحظات حول الغايات الكبرى للرواية الغربية كما حددها بعض روادها. يتبع ذلك جزء عن نشأة الرواية العربية ومراحل تطورها من الريادة إلى التجريب مروراً بالرسوخ والتجديد ثم التجريب والرواية النسائية العربية. ويتضمن هذا الجزء أسماء روائيين وعناوين روايات على سبيل التمثيل والتبسيط. تناولت المقدمة كذلك بعض خصائص الرواية العربية وهمومها وكذا مشكلاتها وإشكالياتها ثم النزعة الإنسانية فى الثقافة الغربية - تعريفها وأهم مبادئها وتحليلاتها فى الأدب والنقد وأمثلة من الأعمال الأدبية الشهيرة وأبرز تحليلات تلك النزعة فى الرواية العربية مدعومة بنماذج من الدراسات النقدية السابقة التى تناولت تلك النزعة فى نصوص روائية عربية.

تناولت تطبيقات الكتاب عدداً من النصوص السردية العربية هى: "حكاية الغراب والحجلة" من كليلة ودمنة لابن المقفع والفاحة النصية للخطط المقريرزية

وأصدقاء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ والقلق السرى لفوزية رشيد ورواية الكائن
الظل لإسماعيل فهد إسماعيل. تناول الكتاب كذلك صورة المرأة فى نصوص
قصصية لكاتبات خليجيات من بينهن شبيخة الناخى وأمينة أبو شهاب وباسمة
يونس والمحاكاة الساخرة فى قصة لهدى النعيمى وفصل من رواية لحمد
مستجاب.

ولعلنا لاحظنا ما فى حكاية الغراب والحجلة من إنسانية طبقية لا ينبغى
فيها أن يترك المرء طبقته إلى ما فوقها وحالة من القمع ورفض الطموح من ناحية
الناسك ومحاولة غير خلاقة تفتقد الدأب والمثابرة من قبل ضيفه. أما قراءة فاتحة
الخطط المقرئية فقد أكدت على العلاقة بين النص وسياقه وفتت النظر إلى نصية
التاريخ وبشريته، فالفاتحة النصية تعكس السياق التاريخى التى كتبت فيه
والخلفية الثقافية والتوجهات الأيديولوجية لمؤلفها من خلال هيمنة المفردات
والتعابير الدينية والانحياز إلى تفسير إسلامى للتاريخ وتجلّى الأنا وتوابعها
ولوازمها فى النص. وفى نفس الوقت تعرض المقدمة منهجية تاريخية رائدة تنشد
الكمال وتعترف باستحالاته وتتحرى الموضوعية ولكن ترفض الادعاء بامتلاك
الحقيقة المطلقة.

تتجلى النزعة الإنسانية فى أصدقاء السيرة الذاتية فى تعبيرها عن حقائق
إنسانية لا تتغير بتغير الزمان والمكان فى مقدمتها حقيقة الصراع بين الحب
والموت وحاجة الإنسان إلى الإيمان مهما كانت الصورة التى يعبر بها عنه وحقيقة
اللذة وتمسك الإنسان بالحياة وإصراره عليها. كما تهتم الأصدقاء بترسيخ قيم

التسامح والحب والحرية والحق والمعرفة والإيجابية والاجتهاد والمغامرة والتساؤل، ولا تكتفى بالاعتراف بالتناقض بل تحتفى به وتسعى إلى إبراز الجوانب الخلاقة فيه وتؤكد على أن المسافة بين المتناقضات التقليدية ليست شاسعة كما نتصور. التناقض هو المواجهة الحتمية بين عنصرين أو مبدئين مختلفين ومتمايزين، وربما بين أكثر من عنصرين أو مبدئين، وتتخذ موقفاً توفيقياً وتقرر أن تحقيق أهداف الكون يكون بالإنسان وللإنسان وليس على حسابه ولا من خلال التضحية بإنسانيته. كما تتجلى إنسانية الأصدقاء فى التأكيد على إنسانية الدين. لم تنقيد الأصدقاء فى التعبير عن تلك الجوانب بزمان أو مكان ولم تقدم إلا أقل القليل من التشخيص والحكى حتى تكتسب شمولية وعمومية تليقان بأهدافها الإنسانية. وتكتسب الشذرات فى الأصدقاء كثيراً من شاعريتها من إحكام تركيب الجملة والعبارة وقصر الجمل وبلاغة الاستعارة والتشبيه والرمز وانفتاح الدوال على عالمين على الأقل من الدلالة: عالم قريب تدركه الحواس المجردة وعالم يتجاوز الواقع والمحسوس كما تحفل بنماذج التكرار والتوازي التركيبى والدلالى والطباق الذى يعد معادلاً موضوعياً للصراع بين الحياة والموت.

أما رواية القلق السرى فهى رواية إنسانية ليس لمجرد توظيفها لإطار الرحلة بل هى كذلك فيما اشتملت عليه الرحلة ومقدماتها وملابساتها وتوابعها من حقائق إنسانية خالدة واستعارات ورموز عابرة للثقافات واللغات وأنماط بشرية وموضوعات عابرة للنصوص والأجناس الأدبية وقضايا إنسانية جوهرية وتناقضات ومفارقات لم تزل تفرض حضورها. ولأن المرأة هى محور القلق السرى،

نطالع فيها مجموعة من النماذج البشرية الأنثوية والذكورية فى مجموعة من علاقات القرى والحب والزواج ومن ثم الجنس. من خلال هذه النماذج والعلاقات ترصد الرواية مجموعة من التناقضات والثنائيات الأيديولوجية كما نجد فى جدلية الحب والشهوة، والعقل والعاطفة، والحرية والكبت، والحب والحرية، وحب التحقق والتكامل مقابل حب الامتلاك، واللذة والألم، والعشق واللعة، والإغراق فى الشهوة مقابل الإغراق فى التنسك. كما تعرض الرواية مجموعة من التصورات عن الجنس فىأتى الجنس تفاعلاً يحرر الجسد والروح ويشبع القلب أو فعلاً يُستخدم فيه طرفٌ لإشباع رغبة طرفٍ آخر أو افتعالاً يمليه الروتين والواجب أو انفعالاً مجنوناً لا يمس الروح ولا يشبع حنينها. ولأنها رواية إنسانية فهى عن الصراع بين الحياة والموت، عن التوتر بين الواقع واليوتوبيا وعن ضرورة أعمال العقل بحيث لا ينساق المرء أو المرأة وراء الخرافات والأوهام وضرورة تحريك الحواس حتى تصبح أكثر تعاطفاً مع الطبيعة بكل ما فيها. وهى كذلك عن ضرورة السلام مع العالم و"السلاسة" مع الآخر وعن ضرورة أن نحقق حريتنا - ذكوراً وإناثاً - من داخلنا ووفق احتياجاتنا وقدراتنا حتى لا نضطر إلى استيرادها أو نراها تفرض علينا فرضاً. فيما يتصل بالبنية والشكل اللغة، تمثل الرواية القلق السرى استمراً للتجريب والحدثة فى الرواية العربية وذلك من خلال التماهى مع نصوص من أجناس خطابية أخرى والتفتيت والتشظية والمشاهد المركبة وتعدد الضمائر وانشطار الأنا المتكلمة/ الساردة وتحول بؤرة السرد وتعدد الطبقات النصية واللغة الشعرية المتفجرة التى تخلق ما لا حصر له من آفاق دلالية.

من ناحيتها تراهن رواية الكائن الظل على مجموعة من خصوصيات الرواية العربية تتصل باستحضار التاريخ ليس لمجرد إسقاطه على الحاضر، بل لطرح إشكاليات العلاقة بين الحقيقة والخيال، بين الوعى واللاوعى ، بين التاريخ والواقع، بين التاريخ والتأريخ. تفتحم عالماً هامشياً مقصياً لتثير من خلاله الشكوك حول مصداقية المتن وتجاوزات الصفة، لا تنشغل بالواقع قدر انشغالها بالنص وبتمثيل الواقع- مع أنها ليست تزال بين الحين والحين تتحرش بالواقع العربى المعاصر تصريحاً أو تلميحاً. من خلال استحضار لص بغداد الشريف وتكرار الحديث عن أخلاقيات اللصوص واحترامهم حقوق الجار يمكن أن نرى فى الرواية إسقاطاً على الواقع خصوصاً ما يتصل منه بغزو الكويت على يد النظام العراقى السابق. وقد أفادت الكائن الظل من منجزات الحداثة وما بعد الحداثة: فى تجاوز البنية الروائية التقليدية، وفى تجاوز خطبة الزمن وفى انكفاء الرواية على ذاتها وفى الاهتمام بالحكى على حساب - أو بالإضافة إلى - الحكاية ، وفى محورية التناص، وفى اقتحام مناطق الحلم واللاوعى وفى نهاية النهايات السعيدة.

فى الحديث عن صورة المرأة فى قصص الكاتبات الخليجيات دعوة إلى الخروج من الذاكرة الموبوءة وخندق العتمة وإلى مراجعة شاملة للنصوص التى تكرر قهر المرأة وتهميشها. وقد لفت هذا الجزء من الكتاب النظر إلى وعى الكاتبات الخليجيات بسطوة الأوهام التى تسربل المرأة العربية على وجه الخصوص وسعيهن إلى تعريتها ومقاومتها.

اختارت هدى النعيمي محاكاة حرب "داحس والغبراء" وإسقاط بعض دلالاتها ودوافعها على الواقع العربى لتسخر من غرور السلطة، واختار محمد مستجاب أن يركز الضوء على بقعة واحدة وعائلة واحدة هي آل مستجاب فإذا بالبقعة تتسع لتصبح الأمة العربية كاملة. ومن خلال السخرية والتهكم نجحت القصة والحلقة الأولى من الرواية في تحقيق أهداف تشبه إلى حد كبير أهداف النصوص السردية "الجادة". غرور السلطة والكبرياء الزائف والعصبية والوهم والخرافة حاضرة في النصين الراهنيين ورغبة المؤلف /المؤلفة في الارتقاء بالحياة الإنسانية في هذه البقعة من العالم حاضرة كذلك، لكن كل نص - ككل شيخ، و القياس مع الفارق - له طريقة.

لا تريد هذه الخاتمة أن تكون تلخيصاً لمجموعة من الأحكام والمقولات النهائية - لأن الكتاب ببساطة ليس فيه أحكام أو مقولات نهائية - بل تريد أن تكون تذكيراً بأهم ما تناوله الكتاب وما توصل - ولو مؤقتاً - إليه ودعوة إلى مزيد من الدراسات التي تتناول النزعة الإنسانية في الرواية العربية واعتذاراً لكل من سقط أو سقطت جهلاً أو سهواً لأن الرواية العربية أكثر ثراءً وتنوعاً وتألقاً من أن يلخص الكلام عنها كتاب مهما طال أو فرد مهما اجتهد. من نافلة القول أن النصوص التي وردت في التطبيقات ليست هي كل النصوص السردية العربية التي تستحق القراءة. هي نصوص رائعة لا جدال، لكنها تبقى مجرد نماذج وتطبيقات لتجلية مفهوم النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها.

وإذا كان لا بد من الاستنتاجات فقد وضع من خلال القراءات التطبيقية أن النماذج السردية المختارة تحقق مبادئ ومفاهيم النزعة الإنسانية فى الأدب والتي نوقشت فى المقدمة النظرية. من ذلك ما وجدنا من مقاومة للقهر والقمع والتمييز وسخرية من غرور السلطة وحماتها ومن الأوهام التي نحيط بها أنفسنا ومن دعوة إلى مساءلة التاريخ ومراجعة ما يشكل وعينا من أساطير وخرافات ومن نقد للديكتاتورية والطغيان فى نطاقات المجتمع الصغير وعلى مستوى النخبة السياسية. من ذلك أيضا الدعوة إلى الحب والتسامح والحرية والإقبال على الحياة والتفاعل معها وتقبل الآخر والتعايش مع الطبيعة. ومن ذلك ما اشتملت عليه النصوص من نماذج وأنماط بشرية وتناقضات وثنائيات وعلاقات لا يقتصر وجودها على زمان بعينه أو مكان دون غيره.

ما زالت الرواية العربية – رغم كل العوامل التي تتركس اليأس – تمارس دورها الإنسانى التنويري، تعيد قراءة ماضينا المدبر وتستكشف مستقبلنا المسفر وتستعصى فى ذلك على الاختزال والتنميط والتصنيف وتحفظ بسحرها ونفاذها رغم كل صنوف الإلهاء التي تحيط بنا وبها. وما زالت هذه الخاتمة تبحث عن نهاية سعيدة فلا تقع إلا على أسئلة أخرى وبدايات جديدة ...

وما زلت أسوف وأتردد فى الخروج من الكتاب حزنا لأننى لم أتناول كل ما أحببت من نصوص سردية عربية من المحيط إلى الخليج وطمعاً فى إضافة أو توضيح أو تغيير ...

فهل إلى قرار من سبيل ؟

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET